

TAMPEREEN YLIOPISTO

Emma-Sofia Hautala

KAMELEONTTI

Miten näyttelijä suhtautuu muutokseen?

Teatteritaiteen maisterin opinnäyte

Toukokuu 2016

Et koskaan tiedä rajojasi, ellet ylitä niitä.

William Blake

Sisällys

Johdanto	1
1. Kameleontti – näyttelijä joka vaihtaa väriä	3
1.1 Sosiaalinen kameleontti	4
1.2 Muutoksesta	7
2. Näyttelijä teatterissa	13
2.1 Materiaalit: kameleontin lähtökohta	14
2.2 Kohtalon tango – kameleontti uudessa työtilanteessa.....	16
2.3 Päätepysäkki – kameleontti näyttölemisen hetkellä	24
3. Näyttelijä itsenäisenä taiteilijana.....	34
3.1 Dialogi itseni kanssa	36
3.2 Dialogi minun ja maailman välillä	42
3.3 Dialogi minun ja työparin välillä	44
4. Katse kohti tulevaa.....	48
LÄHTEET.....	51

TAMPEREEN YLIOPISTO

Yksikkö – School Viestinnän, median ja teatterin yksikkö	
Tekijä – Author Emma-Sofia Hautala	
Työn nimi – Title Kameleontti – miten näyttelijä suhtautuu muutokseen?	
Oppiaine – Subject Teatterityö	Työn laji – Level Teatteritaiteen maisterin opinnäyte
Aika – Month and year Maaliskuu 2016	Sivumäärä – Number of pages 56
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Opinnäytteeni käsittelee näyttelijän suhdetta työssään kohtaamaan muutokseen. Muutosta tapahtuu näyttelijän työssä monella eri tasolla. Näyttelemisen hetkellä se on pientä mikro-muutosta, jota näyttelijä voi oppia vaalimaan ja aikaansaamaan. Suuremmassa mittakaavassa muutosta tapahtuu näyttelijän työnkuvan muuttuessa. Yhä useampi suomalainen näyttelijä toimii freelancerina, ja luo työtä myös itse. Jos työ muuttuu, täytyykö näyttelijän muuttua mukana?</p> <p>En tarkastele näyttelijää lavakameleonttina, vaan hänen muuntautumistaan erilaisissa työtilanteissa ja -rooleissa. Kameleontti-näyttelijä osaa kuunnella työtilannetta ja uusia haasteita ja vastata niihin ammattitaitoisesti muuntumalla. Tutkin omien kokemuksieni pohjalta sitä, miten näyttelijä ratkaisee uudet ja erilaiset roolityöt. Suomalaisessa teatterikoulutuksessa ei välttämättä anneta tarjottimella yhtä tietynlaista metodologiaa toteutettavaksi, vaan opetus on moniäänistä. Näyttelijä on mielestäni taiteilija ja käsityöläinen, joka voi koota oman tekniikkansa työkohtaisesti erilaisten oppimiensa taitojen ja uuden materiaalin pohjalta.</p> <p>Kaiken muuntumisen ohessa tutkin kameleonttiutta kriittisesti, ja mietin, kuinka paljon näyttelijän todella tarvitsee muuntautua. Kuvaan lopuksi oman taiteellisen ajatteluni rakentumista. Kokemukseni itsenäisenä taiteilijana toimimisesta sai minut löytämään myös jotain pysyvää. Miltä näyttelijästä tuntuu astua ulos omasta positiostaan? Kuinka minä ajattelen ilman ohjaaja, omillani?</p> <p>Muutos on prosessi, ja prosessi on muutosta. Olen pyrkinyt jättämään omia oppimis- ja ymmärtämisprosessejani aiheen mukaisesti näkyville. Lopulta oivallan jotain uutta omasta näyttelijäntekniikastani ja taiteilijuudestani.</p>	
Asiasanat – Keywords näyttelijän tekniikka muuntautuminen, muuntuminen, oma ajattelu, taiteilijuus, itsenäinen näyttelijä, itsenäinen taiteilija, kameleontti, Stanislavski, materiaali, roolityö, ajattelun muutokset, ajattelun rakentuminen, vastaanottelijat, vaikuttaminen, vaikuttaminen, perinteinen, moderni, Beuys, Pauliina Hulkko, Hanno Eskola, ammattikehtäjä, kehollinen ajattelu	
Säilytyspaikka – Depository Tampereen yliopisto	
Muita tietoja – Additional information	

Johdanto

Kameleontti on nimitykseni 2010-luvun näyttelijälle, joka toimii vaihtelevissa työtehtävissä ja pystyy vastaamaan niihin ammattitaitoisesti ja muuntautumiskykyisesti. Samalla se on henkilökohtainen kokemukseni näyttelijäntyöstä ja vuosien varrella saamastani opetuksesta ja erilaisista työkokemuksista. Se on ehdotus nimeksi omalle oppimisprosessilleni ja näkökulma yhdenlaisesta suhtautumisesta näyttelemiseen liittyvään muutoksen elementtiin.

Mielikuvani näyttelijästä ja näyttelemisestä on muuttunut useasti viimeisten seitsemän teatteriopiskeluvuoteni aikana. Ennen Nätyä opiskelin kaksi vuotta Lahden ammattikorkeakoulun musiikkiteatterilinjalla. Lapsuuden haavekuva satumaista tehtävää toteuttavasta näyttelijästä on ikään kuin räjäytetty pieniksi palasiksi, kun omaan ajatteluuni on törmäytetty monien kymmenien muiden teatterintekijöiden näkemyksiä. Koen teatterikentän ja elämän 2010-luvun maailmassa todella moniäänisenä, -muotoisena ja -arvoisena. Tällaisen moniäänisyyden ympäröimänä näyttelijä on keskeisellä paikalla ilmentäessään maailmaa monesta eri näkökulmasta ja monin eri tavoin. Näyttelijän täytyy mielestäni olla joustava ja valmis muutokseen työnsä eri tasoilla. Kameleontti-näkökulma valikoitui, kun tutkin omia työtapojani muuttuvissa työolosuhteissa opiskelussa ja ammatissa. Miten näyttelijä voi toimia muutoksen keskellä parhaalla mahdollisella tavalla?

Opinnäytteeni keskeisimpiä teemoja ovat siis *muutos* ja *muuntautuminen*. Väitän, että muutoksen elementti kuuluu näyttelijän ammattiin monella eri tasolla. Se näkyy pienenä mikro-muutoksena näyttelemisen hetkellä ja suurina muutoksina näyttelijän työnkuvan muuttuessa pirstaleisemmaksi. Muutos on välitila, prosessi, tapahtuma ja matka jostain johonkin. Joskus sen liikkuvuutta on vaikea sietää. Olen antanut muutoksen näkyä myös tekstissäni, sillä myös se on yksi ajattelun prosessi.

Muuntautuminen joksikin toiseksi on tuttu osa näyttelijäntyötä. Haluaisin nähdä näyttelijän pysyvänä olotilana rohkeuden antautua muutokselle ja uusille kokemuksille näyttelijänä ja ihmisenä. Miten näyttelijä muuttaa väriään erilaisten tilanteiden mukaan? Muutoksen vastakohtana etsin myös näyttämötaiteilijalle tärkeää ja pysyvämpää omailemaisuuksia. Kuinka paljon näyttelijän tulee muuntua uudessa työtilanteessa? Minkälaista on näyttelijän oma ääni ja ajattelu?

Avaan kameleontti-näyttelijyyttä kahden näyttelijän position kautta, joista esimerkkeinä toimivat omat työkokemukseni näyttelijänä tai muissa työtehtävissä. Näyttelijä saa työssäni seuraavat roolit: näyttelijä teatterissa ja näyttelijä itsenäisenä taiteilijana. Ensimmäisessä luvussa avaan kameleontti-

näkökulmaa ja omaa kivikkoistakin suhdettani muutokseen. Toisessa luvussa tutkin, miten teen perinteisiä roolitöitä muutos-elementin ja sen mukana tuoman kameleonttiuden näkökulmasta. Tarkasteltavana ovat muun muassa tapani lähestyä uutta roolityötä ja muutos näyttelemisen hetkellä. Kolmannessa luvussa tutkin oman ajattelun löytymistä näyttelijänä ja taiteilijana. Esimerkkinäni kokemuksiani kahden näyttelijän Who's your honey -videoblogin luoja.

Katson näyttelijän tulevaisuutta inspiroituneesti, mutta jämerästi. Haluan löytää hahmoa näyttelijän työnkuvalle ja työtavoille. Väitän, että näyttelijä näkee muuttuvan kentän aivan omasta näkökulmastaan, nimittäin itsensä kautta - lavalta ja verkkahousuista käsin. Kameleontti on yritys löytää itselleni sopivat keinot tehdä työtä ja toteuttaa sitä muuntuvan näyttelijän ihannetta, mikä minulla on näyttelemisestä juuri nyt.

Tiedostan sen, että kaikki eivät näe teatterikenttää tai maailmaa muutoksen silmälasien läpi. Siksi törmäytän ajatuksiani ja kokemuksiani myös muiden teatterialan ajattelijoiden kanssa. Kautta linjan mukana keskustelevalle tekstiä varten haastattelemani näyttelijät Elisa Piispanen ja Heikki Nousiainen. Työskentelin heidän kanssaan Tampereen teatterilla keväällä 2016, ja valitsin heidät haastateltavikseni, sillä he tuovat työhön minun lisäkseni kahden muun sukupolven äänen. Molemmat ovat tehneet pitkät urat, joiden taustalla on myös omanlaisensa ajattelu näyttelijäntyöstä. Tein haastattelut tammikuussa 2016 Tampereella. Lisäksi tekstissä on lukuisia osakohtaisia keskustelukumppaneita.

1. Kameleontti – näyttelijä joka vaihtaa väriä

Ajatus näyttelijästä kameleonttina syntyi kirjoitusprosessini aikana. Pyörin kauan ennen sitä muutoksen ympärillä turhautuneena sen perusluonteesta: muutos ei pysy koskaan paikallaan. Tämä muutoksen tuntu on vahva kokemukseni kouluajasta, joka on saanut minut venyttämään omia rajojani esiintyjänä päivittäin. Jatkuva epämukavuusalueen kartoittaminen on ollut haastavaa, mutta se on opettanut minulle ihmisen ja näyttelijän kyvystä uusiutua. Se on saanut minut uskaltamaan ajatella muutosta pysyvänä osana ammattiani ja etsimään työkaluja pärjätä sen kanssa.

Kameleontti on sanana mielestäni melko kulunut ja se kantaa kauan käytetyn symbolin painolastia. Usein sitä käytetään kuvaamaan esiintyjää, joka on erittäin muuntautumiskykyinen ja rajoja rikkova. Muun muassa vastikään edesmennyt muusikko David Bowieta nimitetään rock-musiikin kameleontiksi, koska hän yhdisteli musiikissaan erilaisia tyylejä ja muutti ulkonäköään rohkeasti muun muassa sukupuolirooleja rikkoen (Bell 2016). Myös näyttelijäntyö ajatellaan usein kameleonttiudeksi eli muuntautumiseksi lavalla. Tästä näkökulmasta se on yleisölle näkyvää tai kuuluvaa esiintyjän itsensä tai hänen tuotoksensa muuntumista. Työni ei kuitenkaan käsittele näyttelijän muuntautumiskykyä erilaisiin rooleihin, vaan käytän kameleonttiin liittyvää muuntautumista hieman uudenaikaisessa merkityksessä.

Kameleontti on lisko, joka tunnetaan erityisesti kyvystään vaihtaa suompeitteensä väriä. Toisin kuin usein ajatellaan, kameleontti ei vaihda väriään ympäristön mukaan, vaan viestintäkeinona sosiaalisessa tilanteessa. (Tieteen kuvalehti 2012.) Tältä pohjalta haluan tutkia myös näyttelijää, mutta suhteessa työhönsä. Haluan tutkia kameleonttiutta näyttelijän kykynä sopeutua ja vastata muutokseen ammattinsa eri tasoilla. Kameleonttius on minulle asenne työtä kohtaan ja elämäntapa. Se on tahtotila, joka laittaa minut käymään siellä, missä en ole koskaan (tai pitkään aikaan) käynyt, ja oppimaan siitä jotain.

Kun katson kouluaikaa taakse päin, huomaan, että olen kokeillut joka vuosi jotain uutta myös koulun ulkopuolella. Esimerkiksi ratsastus, kuntonyrkkeily ja kehitysvammaisten harrastekerho-ohjaajuus ovat olleet minulle omien mukavuusrajojeni venyttämistä. Minulla on ollut halu pysyä muuntautuvana. Näyttelijä Maiju-Riina Huttunen kuvaa opinnäytteessään tällaista uudelle alueelle astumista mahdollisuutena: ”Tiesin olevani ihan oikeasti huono, mutta altistamalla itseni huonoudelle, aloin oppia” (Huttunen 2014, 8). Koen, että uusien asioiden kokeilujeni taustalla on tapa

pitää loitolla pelkoa, jota koen suhteessa esiintymiseen ja muutokseen. Laitan itseni melko usein tilanteeseen, jossa minun on mahdoton onnistua ”täydellisesti”, ja kasvatan näin rohkeuttani suhteessa esiintymiseen. Tämä sopii erityisesti minulle, joka helposti välttelen epäonnistumista muiden edessä. Kameleonttimaisen muuntautumiskyvyn ylläpitäminen vaatii minulta siis myös oman rohkeuteni ylläpitämistä. Onko kameleonttius siis myös eräänlainen suoja, vaikka ajattelen sen rajojani venyttävänä elämäntapana?

1.1 Sosiaalinen kameleontti

Yksi termi, joka on syytä avata tässä yhteydessä, on *sosiaalinen kameleontti*. Amerikkalainen psykologian tohtori Daniel Goleman puhuu tunneälyä käsitellessään sosiaalisista kameleonteista, jotka ovat sosiaalisesti ”tuuliviirimäisiä” henkilöitä. He tahtovat tehdä vaikutuksen ympärillä oleviin ihmisiin lukemalla tarkasti sosiaalisia tilanteita ja vastaamalla niihin erilaisilla ”naamioilla”. He haluavat tulla toimeen kaikkien kanssa mieluummin, kuin ”tehdä ilmaa puhdistavia tekoja, joihin sosiaalisilla kameleonteilla ei koskaan ole rohkeutta”. (Goleman 2000, 153–154.) Tunnistan omissa toimintatavoissani sosiaalista kameleonttiutta. Luultavasti siksi näen näyttelijän kameleonttina myös työtilanteissa.

Goleman puhuu sosiaalisista kameleonteista melko negatiiviseen sävyyn ja väittää heidän olevan huonoja tunnistamaan omat henkiset tarpeensa (Goleman 2000, 154). Koen itse olevani paljon tiedostavampi sosiaalinen kameleontti kuin esimerkiksi silloin, kun aloitin opinnot Nätyllä. Nykyään minun on helpompi sietää sitä, että kaikki eivät pidä minusta ja minulle läheisilläkin ihmisillä saattaa olla asioista vahvasti eriäviä mielipiteitä. Koen, että minun ja muiden ihmisten välille on tullut terveellä tavalla tilaa. Olen kasvanut itse ihmisenä, näyttelijänä ja taiteilijana. Sosiaalinen kameleonttius on toisaalta myös vahvuus. Kun tiedostan sen, voin käyttää sen suomina sosiaalisen tilanteen ”tuntosarvia” työtilanteen eteenpäinviemiseen ilman, että huomaamattani unohdan omat tarpeeni. Tässä minulla on silti edelleen opettelemista. Onko kameleonttius pelkkää muiden miellyttämistä?

Kouluaikanani olen kuullut usean luokkakaverini kutsuvan itseään miellyttäjäksi tai suorittajaksi. Molemmat sanat ovat viritykseltään negatiivisia. Huomaan, että olen vältellyt laittamasta itseäni kummarkaan leiman alle, sillä en halua tulla määrittelyksi. En halua leimata itseäni negatiivisella ominaisuudella. Mietin pitkään, johtuuko määrittelyjen karttaminen siitä, että en halua myöntää itsestäni tiettyjä piirteitä. Olen kuitenkin jo pitkään tunnistanut itsessäni muun muassa suorittajan ja

miellyttäjän. Voin todeta, että minusta löytyy sellaisia piirteitä, mutta toistamisen sijaan haluaisin oppia suitsimaan niitä.

Esimerkkinä negatiivisen mantran toistamisesta toimivat ensimmäiset vuodet Nätyllä. Toistelin itselleni sitä, miten huono näyttelijä olen. Tämä johtui paljolti siitä, että olin näyttelijänä vielä vauvan kengissä, ja otin kritiikin liian henkilökohtaisesti. Kolme ensimmäistä koulussa tehtyä produktiota menivät minulta enimmäkseen selviytymiseen, sillä koin suurta häpeää ja pahaa oloa itseni kanssa. Näyttelijä-minä ja henkilökohtainen minä olivat ja ovat edelleen hyvin lähellä toisiaan ja siksi paha olo näkyi kaikessa. Kolmantena opiskeluvuonna kuitenkin päätin, että itseni haukkuminen saa loppua. Sopivasti juuri silloin oli vuorossa produktio, jonka teimme yhteistyössä Teatterikorkeakoulun kanssa (2013). Muutin kolmeksi kuukaudeksi Helsinkiin. Päätin, että käytän tilaisuuden hyväkseni, ja annan uusien ystävien, työkavereiden ja tilojen toimia ikään kuin puhtaana pöytänä. Aloin tehdä tietoisesti töitä oman ajatteluni eteen. Kun totuttu itseni sättäminen teki tuloaan, kieltäydyin tekemästä sitä tai ohjasin ajatteluni johonkin muuhun. Tämä oli ammatin harjoittamisen kannalta elintärkeää ja antoi tilaa uusien oivallusten tulla.

Miellyttäminen on kuitenkin osa persoonaani ja sosiaalisen kameleontin piirteitä. Tunnistan tilanteita, joissa miellyttäminen on hyvä, ja milloin se muuttuu oman itseni tallomiseksi. Minua kehoitettiin pohtimaan miellyttämistä erityisesti suhteessa valitsemaani kameleontti-näkökulmaan. Kameleonttiuden voi tulkita muuntautumiseksi muiden mukaan hinnalla millä hyvänsä. En itse kuitenkaan ajattele kameleonttiutta tästä näkökulmasta, vaan näen miellyttämisen positiivisena osana kameleonttiutta. Onko miellyttäminen pelkästään negatiivinen asia? Jos näin on, voisinko löytää siitä jotain osia, jotka toimisivat positiivisesti esimerkiksi työtilanteissa.

Jos puran oman kokemukseni miellyttämisestä osiin, löydän siitä ainakin tällaisia asioita: toisen kuunteleminen, halu ymmärtää toista, itsensä muovaaminen sosiaalisen tilanteen mukaan, itsensä muuttaminen sen mukaan mitä ajattelee toisen haluavan ja halun tehdä toisen olo mukavaksi. Osa näistä on mielestäni käyttökelpoisia asioita ja toiset taas ovat selkeästi toimimista omalla kustannuksellani. Kameleonttina toimiessani haluaisin oppia tunnistamaan miellyttämisen kätkemät vaarat, ja poimia siitä ne hyvät puolet, jotka helpottavat toisten kuuntelemista, toisten ymmärtämistä ja ryhmätyötä. Tutkin kameleonttimaista muuntautumista kuitenkin kriittisellä silmällä. Onko miellyttäminen minulle haitta, vai olenko saanut sen suitsettua terveellisesti omaan käyttööni?

Näyttelijä Heikki Nousiainen kertoo ajattelevansa, että näyttelijän tärkein tehtävä on olla kameleontti ennen kaikkea lavalla. Hän kertoo tavanneensa uransa aikana ihmisiä, jotka ovat ”vilkkaita ja

kameleontteja lavan ulkopuolella”, mutta joiden ”persoonallisuus katoaa lavalla”. (Haastattelu 6.2.2016.) Tunnistan Nousiaisen huomiossa samankaltaisuuksia suhteessa omaan kasvuuni näyttelijäksi. Sosiaalisen miellyttäjän roolista irrottautuminen on ollut minulle tärkeää siksi, että voisin kohdentaa keskittymistäni muiden sijasta omaan työhöni lavalla. Minun kohdallani tämä on tarkoittanut terveellistä rajojen vetämistä esimerkiksi siten, että vetäydyn harjoituskaudella omiin oloihini, kun tunnen siihen tarvetta. Joillekin tällainen toiminta tulee luonnostaan, mutta sosiaalisesti aktiivisen se on harjoitettava erikseen. Minun on täytynyt antaa itselleni lupa rajojen vetämiseen. Oman tontin piirtäminen omilla ehdoilla on luonut turvaa ja varmuutta myös esiintymiseen.

Nousiainen kertoo myös olevansa ”luonteeltaan arka”, minkä vuoksi hän jännittää uusia työtilanteita ja uusia ihmisiä. Nousiainen toteaa seuraavasti:

Sitten kun menee sinne, sitä sulautuu siihen ryhmään ja huomaa että täähän on ihan hauskaa. Jännittäminen johtuu mun luonteestani. Mä nimittäin tykkään turvallisesta, vaikka joku sanoo, että turvallisesta ei tehdä taidetta. Mutta turvattomuutta saa olla sitten lavalla.
(Haastattelu 6.2.2016.)

Hän siis kuvailee näyttämön paikaksi, jossa voi olla turvatonta, ja missä näyttelijän kuuluu muuntua, mutta erottaa näyttämön ulkopuolella tapahtuvan elämän turvalliseksi ja muuntautumisvapaaksi alueeksi. Nousiaisen mukaan ”sulautuminen” työryhmään tapahtuu kuin itsestään ja jos sitä ei tapahdu, myös ”vihamiehet voivat saada erittäin hyvän esityksen aikaan” (Haastattelu 6.2.2016). Kuulostaa siltä, että Nousiaiselle uudet ja muuntuvat työtilanteet ovat aivan kuin ammattiin kuuluvia itsestänselvyyksiä, joista on vain jotenkin selvittävä. Tähän seikkaan olen kiinnittänyt huomiota usein kirjoittamisprosessini aikana: Kaikenlainen muutos ja uutuus on näyttelijäntyössä niin sisäänkirjoitettua, ettei niihin usein kiinnitetä huomiota. Näyttelijät, kuten minä itse, ovat usein selviytyjiä ja työprosessin hiljaisia ”kestäjiä”. Uskon, että näyttelijät ajattelevat helpottavansa työprosessia pysymällä hiljaa ongelmakohdista tai vihoista. Uudet työtilanteet ja työryhmät vaativat aikaa muuttuakseen turvallisiksi, jolloin helpompaa saattaa olla vaikeneminen. Onko muita tapoja suhtautua työn sosiaaliseen puoleen?

Elisa Piispanen kertoo haastattelussaan muuntautuvansa työtilanteessa jonkin verran esimerkiksi vastanäyttelijänsä työtapoihin. Hän kertoo hidastavansa tai nopeuttavansa repliikkien opetteluaan sen mukaan, miten vastanäyttelijä niitä opettelee. Hänen mukaansa toisen työtapaa täytyy kunnioittaa, eikä voi vaatia, että ”kaikki haluaisivat tehdä jollain tietyllä tavalla”. Piispaselle on tärkeää, että

teatterin tekeminen on ”leikkiä ja hauskaa”. ”Miten siitä tekee kivaa niin, että se on mulle kivaa ja toiselle kivaa?”, hän miettii. (Haastattelu 4.2.2016.) Piispasen yksi tavoite on siis tehdä työskentelytilanteesta miellyttävä ja hän pyrkii vaikuttamaan siihen omalla toiminnallaan.

Teatteri on luonteeltaan ryhmätyötä ja kasvavassa määrin se on myös työskentelemistä lyhyemmissä työsuhteissa eli entistä useammin vaihtuvissa työryhmissä (Teatteritilastot 2015, 9). Piispasen ja Nousiaisen ajatukset osoittavat, että teatteria on tehty ja sitä voi tehdä sekä sosiaalista tilannetta kuunnellen ja sopeutuen, tai pelkästään lavakameleonttiutta tavoitellen. Itse haluaisin uskoa, että teatterintekemisen ei tarvitse olla sosiaalista taistelemista, vaan yhteistyöhön voi oppia ja vaikuttaa.

Itse olen kokenut tärkeäksi sen, että työryhmä ymmärtää yhteisen päämäärän tai tehtävänannon. Tästä ovat esimerkkinä muun muassa seuraavassa osassa (2) kuvaamani roolityöt, jotka syntyivät useimmiten ohjaajan linjaamaa päämäärää kuunnellen ja työtapoja yksin ja yhdessä etsien. En etsi esimerkiksi ohjaaja-näyttelijä-suhteelta välttämättä syvää ystävyyttä, vaan ennen kaikkea yhteisymmärryksen ja työtapojen löytämistä, ja niistä keskustelemista. Useimmiten olen kokenut, että taiteellista yhteistyötä motivoi eniten into käsillä olevaa teosta kohtaan ja halu etsiä ja löytää jotain. Lopuksi haluan erottaa sosiaalisen kameleonttiuden vain yhdeksi osaksi kameleonttiutta, eikä sitä kokonaisuudessaan määrittäväksi tekijäksi. Tässä työssä olen kiinnostunut ennen kaikkea siitä, miten näyttelijä osaa muuntautua erilaisissa työrooleissa- ja tilanteissa. Sosiaalinen kameleonttiutus on yksi osa tätä muuntautumista.

1.2 Muutoksesta

Mielestäni muutos on välitila, jossa ollaan matkalla jostain johonkin. Koen muutoksen siis liikkeenä. Muutoksen käsitettä on tutkittu myös filosofiassa muun muassa ajan ja liikkeen kautta. On etsitty sitä, milloin muutos alkaa ja milloin se loppuu. Jos muutos tapahtuu mitatussa ja lineaarisessa ajassa, se on johdonmukaista. Vai onko? Jotkut filosofit sanovat, että muutoksen tapahtumaa ei voi käsittää muuten kuin sen epäjohdonmukaisuuden kautta. (Mortensen 2015)

Muutos ei kulje työssäni filosofisena käsitteenä, mutta filosofian näkökulmat ovat kiinnostavia ja kertovat paljon muutoksen tapahtuman monimutkaisuudesta. Tutkin muutosta tässä yhteydessä sekä ulkopuolellani että minussa itsessäni tapahtuvien näyttelijäntyöhön vaikuttavien muutosten kautta. Ulkopuolellani tapahtuvat muutokset ovat usein hyvin konkreettisia, kuten uusi työryhmä tai näyttelijöiden muuttunut työtilanne. Ennen kaikkea fokuksessa on kuitenkin se, miten itse suhtaudun siihen. Muutoksen huomaaminen itsessä joko ammatillisesti tai henkilökohtaisella tasolla on

tunnistamista. Mistä ja mihin minä olen muuttunut tai muuttumassa? Täytyykö näyttelijän vastata muutokseen muuntautumalla itse mukana? Mikä näyttelijässä pysyy muuttuvien olosuhteiden keskellä?

Väitän, että muutoksen elementti kuuluu näyttelijän ammattiin monella eri tasolla. Se näkyy ja tuntuu pienenä mikro-muutoksena näyttelemisen hetkellä, jolloin muutosta tapahtuu suhteessa sovittuun ja harjoiteltuun kohtaukseen (lisää sivulla 52). Tällöin näyttelijät altistavat yhdessä harjoitellun työnsä muutokselle. Näyttelijä muuntautuu usein myös ihmisten silmien edessä. Esimerkiksi nykyteatterille on ominaista jättää muuntautumisen tai muutoksen prosessi näyttämölle näkyviin sen sijaan, että se piilotettaisiin sujuvaan ja täydellistä illuusiota tavoittelevaan näyttelijäntyöhön. "Tilaa halutaan jäävän keskeneräisyydelle ja luonnosmaisuuudelle, leikille ja kokeilulle", sanoo Hanna Helavuori. Hän kuvailee tällaista esiintymisen laatua "kökkönä", mikä tarkoittaa sitä, että esiintyminen ei ole loppuun asti hiottua tai ainakaan loppuunsaatettua. (Helavuori 2011, 108.) Piispanen puhuu näyttelemisestä "energian siirtämisenä" (Haastattelu 4.2.2016). Mielestäni se kuvaa hyvin sitä liikettä ja muutoksen tuntua, joka tapahtuu näyttelijässä aina, kun lavalla on yksi tai useampi näyttelijä suhteessa toisiinsa ja/tai yleisöön.

Suuremmassa mittakaavassa muutosta on tapahtunut viime aikoina myös näyttelijän ammatin rakenteissa, kun suomalaisilta teattereilta leikataan valtiontukea ja näyttelijöitä palkataan lyhyempiin työsuhteisiin (Teatteritilastot 2015, 8-9). Laitostumisen sijaan teatteriammattilaista uhkaavaksi tekijäksi on tullut epävarmuus ja jatkuva vaihtelu (Maukola 2016, 4). Tällöin uudet työryhmät, niihin sopeutuminen ja epätietoisuuden (välitilan) kestäminen on useammin näyttelijän arkipäivää. Näyttelijä saattaa yhä useammin myös toimia itsenäisesti ja keksiä työnsä itse. Tuoko muutos variaatiota myös näyttelijän työnkuvaan?

Kouluvuosien aikana olen kokenut olevani suurten mullistusten keskellä suhteessa omaan ajatteluuni, taitoihini ja näyttelijyyteeni. Olen etsinyt suhtautumistapaa muutokseen. Oma näyttelijänkuvan heilahteluni on liikkunut akselilla ohjaajan taikina – omaääninen taiteilija. Ensimmäisinä kouluvuosinani ihanteeni näyttelijästä oli taidollisesti kaikkeen kykenevä ja ohjaajan muovailuun asettuva taitava taikinamöykky. Sittemmin ihanteeni on muuttunut ajatukseen autonomisesta taiteilijasta, joka tuo oman värinsä osaksi jokaista työryhmää. Kameleonttisella kuuntelulla ja sävyjen vaihtamisella pyrin ajattelemaan, että näyttelijä voisi luovia tiensä noiden kahden ääripään välissä. Tämä johtune siitä, että minua kiinnostaa tehdä monenlaisia töitä omista produktioista ohjaaja-

vetoisiin. Voinko olla omaääninen, mutta silti muuntuva? Seuraavissa kappaleissa (2 ja 3) selviää, miten ajatteluni suhteessa muuntautumiseen kehittyy.

Koulutuksen tarkoitus on käynnistää henkilökohtainen taiteellinen prosessi. Nöyryys, näkemyksellisyys ja vastuu liittyvät siihen, että antautuu sille omalle prosessille.

- Jarkko Lahti (Oppimispäiväkirja 13.11.2014)

Yksi pisimmistä prosesseistani kouluvuosieni aikana on ollut antautuminen itsessä tapahtuvalle muutokselle. Tuo oppimiselle niin olennainen asia on osoittautunut pelottavaksi. Olen käynyt läpi prosessin, jonka aikana olen halunnut pyyhkiä itsestäni kaiken vanhan ja päätyntä taas etsimään itsestäni jotain uniikkia ja pysyvää. Prosessi, tutkimus ja matka ovat kouluajanani usein toistuneita sanoja, ja ne liittyvät tiiviisti myös teatterintekemiseen. Olen vihannut jokaista niistä jossain vaiheessa, koska olen pelännyt niihin liittyvää epätietoisuutta ja jonkinlaista hallinnan menettämistä. Uskon, että muutosta tapahtuu ajattelussani myös huomaamattani. Minulle tärkeimpiä hetkiä tai tilanteita ovat olleet kuitenkin ne, joissa olen itse tunnistanut tarpeen muutokselle ja antautunut sille. Kameleontille keskeistä on uskaltaa antautua muutokselle.

Yksi kokemukseni liittyy muutokselle antautumiseen ihmisten silmien edessä. Yleensä minulle mukavin tapa olisi tulla yleisön tai jopa ohjaajan eteen valmiin roolin ja työn kanssa, jonka tunnen ja osaan tehdä hyvin. Tämä juontaa juurensa siitä, että minun on vaikea näkyä muille keskeneräisenä. Minulla on usein kuva siitä, millaisena haluaisin näyttäytyä muille ja haluaisin kontrolloida sitä. Minulla ei myöskään ole pelkästään hyviä kokemuksia esimerkiksi siitä, miten tekemäni virheet on otettu vastaan. Aloitin kuusivuotiaani pianonsoiton, ja opetus perustui pitkälti siihen, että minun täytyi osata soittaa *oikein*. Opettajani painotti ennen kaikkea harjoittelun kurinalaisuutta ja soittamisen virheettömyyttä. Joskus virheistä rangaistiin vertailemalla minua muihin opiskelijoihin tai näpäyttämällä lyijykynällä sormille. Olen siis opetellut pienestä pitäen suhtautumaan harjoitteluun niin, että olen pelännyt ja varonut virheitä.

Näyttelijäntyöhön kuuluu kuitenkin elimellisesti toisten katseiden alla harjoittelu. Se on keskeneräiseksi tunnustettua tekemistä, ja se muuttuu minulle mielekkäämmäksi, kun ajattelen sitä tutkimisena ja etsimisena. Minulle on kuitenkin ominaista ”varmistella” myös tutkiessani tai tehdessäni annettua harjoitetta. Haluaisin olla heti sujuva ja sellainen näyttelijä, jonka tekemiseen ei tarvitse välttämättä puuttua. En haluaisi antautua liikaa harjoitteluun *tilaan*, joka saattaa tuottaa minussa jotain odottamatonta ja paljastaa minua itseäni, kuten omia syvimpiä salaisuuksiani tai jotain, mitä oikeasti siinä hetkessä ajattelen. Pelkään tuon tilan epämääräisyyttä, epämuodostuneisuutta ja

hallitsemattomuutta. Kirjoitin aiheesta myös kandidaatin opinnäytteessäni, missä pohdin muun muassa sitä, miten näyttelijä voisi paljastaa itseään turvallisesti (Hautala 2014, 5-6).

Olimme saaneet neljäntenä vuonna professori Pauliina Hulkolta tehtäväksi kuvitella tilaan erilaiselta tuntuvia tiloja ja materiaaleja. Sitten meidän täytyi liikkua noissa kuvitelluissa tiloissa ja aistia niitä. Yksi tila, jonka kuvittelin, oli huone, joka oli täynnä vaaleanpunaista hattaraa. Lähdin liikkeelle, ja aloitin heti tunnustelemalla kuviteltua hattaraa käsilläni. Hulkko sanoi: Älä näyttele sitä. Minä lopetin käsilläni tunnustelemisen. Tunsin yhtäkkiä olevani täysin rampa tekemään mitään seuraavaa siirtoa. Päässäni kaikui ajatus: Eihän kukaan tiedä mitä tässä tapahtuu, jos sitä ei jotenkin näyttele. Minua kauhistutti ajatus siitä, että minun täytyisi laittaa silmät kiinni ja oikeasti *kokea* tuo kuviteltu ja näkymätön hattara ympärilläni. Kirjasin oppimispäiväkirjaani tuon hetken tuntemuksia näin: "Mutta miltä mä näytän? Ne ei nää yhtään sitä mitä mä nään. Ne näkee vain mut 'kokemassa' mustassa laatikossa ja se on typerää" (Oppimispäiväkirja 3.9.2014). Toisten ihmisten silmien edessä kokemisen pelko on ollut leimaavaa opiskeluni aikana. Kun minua on pyydetty näytellessä "vain olemaan" tai "kokemaan", olen tuntenut itseni avuttomaksi. Yleensä tuo tilanne myös paljastaa minun ajattelevan paljon sitä, miltä ulkoisesti näytän.

Laitan tuon kokevan tilan nimeksi *kokemuksellisuus*. Muistan tanssija-opiskelijoiden käyttäneen tuota sanaa usein Suuren näyttämön -kurssilla keväällä 2014. Moni heistä oli kiinnostunut enemmän kokemuksellisesta kuin esittävästä ja viimeistellystä liikkeestä. Termi herätti vieraudessaan minussa vastareaktion, sillä siihenastisen koulutukseni keskiössä oli ollut esittävä ja tarkkaan rakenneltu näyttelijäntyö. Kuten Aksu Piippo kirjoittaa, minua kolme ensimmäistä vuotta opettaneen näyttämötyön lehtorin Hanno Eskolan opettama näyttelijäntyö ei koskaan ollut "stansilavskilaista 'olemista', vaan aina nimenomaan esittämistä, mikä sisältää väistämättä jonkin tyylyttelyn asteen" (Piippo 2014, 16).

Eskolan opetuksen aikaan aloitin usein työni uuden roolin kanssa tekemällä liikkeellisiä *kuljetuksia*, ja rakentamalla rooliani ennen kaikkea itseni ulkopuolisia materiaaleja käyttäen ja usein fyysiseen työhön keskittyen. Esimerkiksi Tohvelisankarin rouva -näytelmässä roolityöni perustui kokonaan tarkkoihin liikkeellisiin, eleellisiin ja äänenpainollisiin kuljetuksiin. Tämä johtui osittain siitä, että näytelmä tehtiin mandariinikiinaksi. Koska puheen merkitystä ei itse ymmärtänyt, se oli rakennettu ja opeteltu hyvin tarkaksi ja toistin sen aina samalla tavalla. Olin ikään kuin harjoitellut tulkinnan ilmaisuni sisään. Esiintymiskokemus oli tiukasta muodostaan huolimatta hyvin elävä, sillä tarkoissa raameissa näyttelemisen on myös vapauttavaa ja nautittavaa. Se on yksi mahdollinen tapa lähestyä näyttelijäntyötä.

Kokemuksellinen tapa lähestyä harjoitetta tai materiaalia sisältää sen sijaan toiminnan lisäksi esiintyjän henkilökohtaisen kokemuksen harjoitteesta. Siihen sisältyy myös suunta esiintyjän sisältä ulos. Miltä harjoite tai esiintyminen näyttelijästä itsestään *tuntuu*? Olennaista on myös antaa tuon kokemuksen näkyä sen sijaan, että pitäisi sen piilossa jonkin rakennetun kuljetuksen alla. Hulkko puhuu tästä kokemisesta vaikuttumisena, ja etsii sen näkyväksi tekemisellä erityistä näyttelijän tekniikkaa.

Löydän Hulkon tavasta lähestyä näyttelijäntyötä yhtäläisyyksiä Eskolalta oppimani näyttelemisentavan kanssa. Hulkko puhuu teatterin ja esityksen *materiaalisuudesta* ja pohtii, mikä kaikki voi olla näyttelijän käyttämää materiaalia. Hän painottaa kuitenkin ennen kaikkea materiaalin *tuntuisuutta* ja näkee mahdollisena esityksen materiaalina myös näyttelijässä tapahtuvan kokemuksen:

Mutta miten materiaalit sitten vaikuttavat esiintyjään? Miltä ne hänestä tuntuvat? Millaisia aistimuksia erilaiset ainekset synnyttävät? Miltä esine, aine, massa tai pinta tuntuu? Onko aistittavissa oleva, näkyvä, kuuluva tai tuntuva materiaalista: entä kaasut, tai tunteet ja tajunta? Miten niistä syntyviä tuntemuksia kannattaisi välittää, millä tavoin niistä osaisi puhua tai niitä esittää? Mitä olisi kokemuksen erityinen materiaalisuus, miten erilaiset kokemukset materialisoituvat? (Hulkko 2013, 85.)

Käytimme paljon erilaisia materiaaleja myös Eskolan kanssa esimerkiksi kohtauksen ja roolin rakentamiseen: ihmisten tapoja liikkua ja elehtiä, muita taiteita, vieraita kieliä ja liikettä. Joskus tuotimme liikemateriaalia itse esimerkiksi vaikuttamalla näköhavainnosta ja muuttamalla sen liikkeeksi. Eskola ei silti painottanut opetuksessaan näyttelijän omaa kokemusta tai vaikuttumista materiaaleista, vaan päämääränä oli rakentaa kohtaus tai rooli käsillä olevasta materiaalista, vaikuttui näyttelijä siitä henkilökohtaisesti tai ei. Vaikuttuminen materiaalista tapahtui yksin harjoitteluhuoneessa niin, että en useimmiten kiinnittänyt tuohon hetkeen edes huomiota.

Hulkon materiaalisessa ajattelussa keskiössä ei ole ainoastaan ”valmis” kohtaus tai rooli, vaan huomio siirtyy mielestäni lopputuloksesta siihen johtavaan matkaan eli prosessiin. Huomio kiinnitetään siihen hetkeen, jolloin näyttelijä muuntuu ja tehdään sitä näkyväksi. Juuri tämä painopisteen muutos on ollut minulle välillä haastavaa uskaltaa ja ymmärtää. Kokemuksellisen lähestymistavan löytäminen näyttelijäntyöhön on ollut minulle kuitenkin avain muuntautumiseen harjoittellessa ja näyttelemisen hetkellä. Se on opettanut minua tutkimaan itseäni ja käsillä olevaa

harjoitus- tai esitystilannetta. Tämä työkalu on minulla käytössä erilaisina sovelluksina myös seuraavassa kappaleessa.

2. Näyttelijä teatterissa

Esiintyjän työssä pitäisi muuttuvissa töissä löytää, mitkä ovat ne tavat, jotka minun pitäisi juuri tämän prosessin kanssa itselleni luoda.

- Samuli Nordberg (Oppimispäiväkirja, syksy 2015)

Tässä osassa pyrin roolitöitäni avaamalla löytämään ja osoittamaan sen, miten kameleontti-näyttelijä muuttaa väriään (työtapojaan) suhteessa uuteen työtilanteeseen. Millaisen tekniikan olen siihen kehittänyt? Kaipasin pitkään, että joku kertoisi minulle yhden oikean tavan tehdä roolitöitä. Olisin jälleen halunnut kuulla, mikä on se oikea nuotti, jota näyttelijän tulisi työssään tavoitella. Oivalsin viimeistään ensimmäisissä koekuvauksissa käytyäni, että minulla täytyy olla kyky sopeuttaa näyttelemistäni produktio- ja roolikohtaisesti. Olin rakentanut Eskolalta oppimallani tavalla koekuvaustekstiin ikään kuin valmiin tunnekuljetuksen, josta ohjaaja huomautti: "On vaarallista tehdä valmiita ajatuskaaria, sillä ne tukkivat kaiken ajatuksen tien" (Oppimispäiväkirja syksy 2013). On olemassa erilaisia näyttelemisentapoja ja -lähtökohtia ja niitä minun tulisi etsiä ja vaalia.

Miten näyttelijä kuvailee omaa roolityötään? Uskon, että jokaisella näyttelijällä on työnsä lähtökohtana jokin hänelle sopiva mielikuva tai kokemus työstä. Näyttelijä Pekka Heikkinen vieraili Nätyllä lokakuussa 2014 ja vertasi haastattelussa omaa roolityötään puupölin veistämiseen (Oppimispäiväkirja, 10.10.2014). Heikki Nousiainen taas näkee näyttelijän "ihmiskuvauksen hienomekaanikkona". Kuten Heikkinen, hänkin kuvaa roolityötään poistamisen tai vähentämisen prosessina:

Karikatyöri on paha sana...luonnos jostain ihmisestä, mistä otetaan ylimääräiset roipheet pois, ettei siitä tule liian monimutkaista. Siihen jätetään vain joitakin luonteenpiirteitä, jotka otetaan näytelmästä.

(Haastattelu 6.2.2016.)

Elisa Piispanen sen sijaan vertaa omaa roolinrakentamisprosessiaan pulkan vetämiseen hiekoitetulla asfaltilla. "Sit jossain vaiheessa se joko alkaa luistaa, tai sit se ei luista. Voi käydä niin, että sitä vedetään hiki päässä koko näytäntökausi", hän kertoo. (Haastattelu 4.2.2016.) Väitän, että näillä mielikuvilla ja niiden nimeämisellä on merkitystä näyttelijän oman työn muotoutumisen kannalta. Uskon, että ne rajaavat ja muovaavat näyttelijän näkökulmaa joskus abstraktilta tuntuvaan työhön.

2.1 Materiaalit: kameleontin lähtökohta

Oma tapani tehdä roolitöitä muistuttaa keräilijän ja taiteilijan lähestymistapaa työhönsä. Tämä johtuu siitä, että valikoin roolityössä käyttämäni työtavat ja materiaalit työkohtaisesti. Vihtori Rämän kuvaus näyttelijästä askartelijana (*bricoleur*) sopii mainiosti omaan tämän hetkiseen ajatteluuni.

Näyttelijä voisi olla (myös) eräänlainen *bricoleurin* mentaliteetilla varustettu tekijä, eli tekijä, joka sekä keksii olemassa olevista materiaaleista uutta ja tuottaa kokonaan uusia materiaaleja ja yhdistelee niitä haluttuihin järjestyksiin. (Rämä 2011, 141.)

Roolin rakentaminen on luovaa työtä. Aluksi rooli on kuin tyhjän ruumiin ääriviivat tai maailma, johon alan kerätä materiaalia. Sana *materiaali* tarkoittaa raaka-ainetta, ainesta, aineistoa ja tarvikkeita (Turtia 2005, 340). Draamateatterissa materiaaleiksi on perinteisesti kutsuttu henkilöitä ja aiheita, jotka ovat näytelmän tai esityksen perustaa. Samaan käsitykseen sisältyy myös ajatus näyttelijästä ohjaajan materiaalina. Toisin kuin perinteisessä draamateatterissa, nykyteatterissa materiaaleja määrittää enemmänkin niiden konkreettisuus. (Hulkko 2013, 62-63.) Itse kuvailisin tätä konkreettisuutta niin, että tuolia ei välttämättä tuoda lavalle realistisen sisustuksen aikaansaamiseksi, vaan se huomioidaan myös ja ennen kaikkea jonkin tuntuksena, näköisenä ja tietynlaista *materiaalisuutta* tuottavana esineenä. Lisäksi näyttelijän ruumiillisuus ja esiintyvä ruumis voidaan nähdä yhtenä materiaalina, joka esiintyy ja elää *suhteessa* näyttämöllä oleviin muihin materiaaleihin (sama, s. 67).

Materiaali on siis lähtökohtaisesti monimerkityksinen sana teatterikentällä. Käytän sitä tässä yhteydessä roolityöni kuvaamiseksi omiin tarkoituksiini ja itse luomassani merkityksessä. Roolityötä tehdessäni kutsun materiaaliksi kaikkea näkyvää ja näkymätöntä materiaalia tai ainesta, mitä saan irti työprosessista. Se voi olla näytelmäteksti, näytelmätekstin herättämä mielikuva tai näytelmäteksti fyysisenä kappaleena. Se on uuden ohjaajan kannustama uusi työtapa, vanha työtapa tai harjoituksessa itse keksimäni uusi harjoite. Yhtä hyvin se on kaikkea itse keräämääni rooliin liittyvää ja liittymätöntä materiaalia, kuten musiikkia, kuvia tai faktatietoa, jota kerään itselleni materiaaliksi, josta vaikutun ja jota työstän eteenpäin. Materiaali on työtavassani siis yleistävä nimitys kaikelle roolityön rakentamista auttavalle tai siinä käytetylle ainekselle. Karkeasti jaoteltuina materiaalit ovat joko minun ulkopuoleltani tai minusta itsestäni peräisin.

Lähtökohtani roolityöhön on siihen liittyvän materiaalin etsiminen ja tunnistaminen. Olen kokenut tämän lähtökohdan parhaaksi itselleni, sillä se on tarpeeksi avoin pitämään sisällään myös jotain, mitä en vielä aluksi osaa kuvitellakaan. Elämäni aikana opitut työtavat ja näyttelemisen keinot valikoituvat prosessissa, ja ne ovat minulle yhtä lailla prosessin tuottamaa materiaalia kuin näytelmäteksti. Lähestymistapa on hausalla tavalla ekologinen, sillä vanha, käytöstä poissa ollut keino, tyyli tai tapa tehdä töitä voi työstyä prosessissa käyttökelpoiseksi.

Emilia Kokko puhuu tavastaan käyttää erilaisia materiaaleja omissa sooloissaan *materiaalisena kuvanveistona*. Hän kertoo käyttävänsä metaforaa tai mielikuvaa, kuten esimerkiksi veden valumisen teemaa valitessaan ja työstäessään materiaaleja sooloihinsa. Veden valuminen toimii vaikuttimena puheelle, rekvisiitalle ja niiden työstötavalle. (Kokko 2011, 14.) Metafora tai mielikuva on siis tällöin rajaamassa materiaalien valintaa ja työstämistapaa. Roolityössäni tällaisia raameja materiaalille asettavat muun muassa ohjaajan ja muun ryhmän kanssa keskusteltu ajatus roolista sekä oma mielikuvani siitä.

Käytössäni on tällä hetkellä muun muassa Eskolalta ja Hulkolta omaksumiani sovelluksia erilaisesta materiaalien käytöstä. Hulkko avaa väitöskirjassaan omaa näkemystään materiaalisuudesta, ja sanoo, että se on hänen "teatteritoimintansa perustava ominaisuus". Ohjaajana ja dramaturgina hän ajattelee kaiken olevan esityksen materiaalia esiintyjän ruumiista ja kokemuksista näyttämöllä oleviin esineisiin ja valoihin. Hän näkee esiintyjän myös itse aktiivisena materiaalien synnyttäjänä ja työstäjänä. (Hulkko 2013, 66-67.) Hulkon ajatuksia esiintyjän tavasta työstää esimerkiksi kokemustaan materiaalina, avasin jo edellisessä osassa.

En ole kuullut Eskolan puhuvan materiaalisuudesta. Olen kuitenkin näyttelijänä kokenut hänen työtapansa materiaali-lähtöisiksi. Hänen opeissaan näyttelijäntyön pohjana käytettiin usein virikkeenä monenlaista itsen ulkopuolelta ja itsestä lähtevää materiaalia, kuten kadulta poimittuja ihmisten eleitä, omaa liikettä tai kuvataiteita (Oppimispäiväkirja, syksy 2011). Aksu Piippo on kuvannut Eskolan kouluttamia näyttelijöitä "dramaturgisiksi näyttelijöiksi", jotka "tuottavat materiaalinsa itse" (Piippo 2014, 20-21). Tämä eroaa Hulkon ajatuksesta muun muassa siten, että hänen ajattelussaan esiintyjä luo materiaalisuutta myös suhteessa muihin materiaaleihin näyttämöllä (Hulkko 2013, 67).

Eskolalta olen omaksunut tavan kerätä roolityön aikana monenlaista työstettävää materiaalia mielikuvitusta runsaasti käyttäen. Esimerkkinä tästä toimii eräs esitys ensimmäiseltä vuosikurssilta, jonka tein kurssikaverini Hannes Mikkelsenin kanssa. Teimme lyhyen esityksen ruotsinkielisen

novellin pohjalta ruotsiksi, ja inspiraatiota näyttämöajatteluun, näyttelijäntyöhön ja esityksen rakentamiseen haimme kuvataiteesta. Oli todella mehekasta työskennellä Hugo Simbergin taidetta ja itselle vierasta kieltä käyttäen. Esiintyjä-näkökulmasta materiaallinen kokemus syntyi joustavasta ja leikittelevästä suhteesta näyttelijän materiaaleihin, kuten repliikkeihin, näyttämötilanteeseen ja rekvisiittaan. Kun vaikutteita haettiin myös näytelmätekstin tarjoaman materiaalin ulkopuolelta, näyttelemisen kokemus muodostui monitasoiseksi ja -aistiseksi. En kuitenkaan ole aikeissa väittää Hulkon ja Eskolan lähtökohtia samanlaisiksi, vaan totean, että molemmat ovat omalta osaltaan vaikuttaneet siihen, miten itse ajattelen nyt.

Lopuksi esittelen vielä yhden tärkeän osan materiaali-lähtöistä näyttelijäntyötäni. Voisin ajatella työtäni keräilemisenä, mutta se ei sisällä materiaalista *vaikuttumisen* osaa. En siis keräile materiaalia sen keräilemisen vuoksi, vaan pyrin vaikuttumaan siitä ja siten tuottamaan rooliin uutta materiaalia, tietoa ja näin konkretiaa. Tästä kerron lisää seuraavassa kappaleessa.

2.2 Kohtalon tango – kameleontti uudessa työtilanteessa

Tein naispääosan Tampereen työväen teatterin Kohtalon tango -teoksessa syksyllä 2015. Tiina Puumalainen dramatisoi ja ohjasi näytelmän espanjalaisen Arturo Pérez-Reverten samannimisen romaanin pohjalta. Näytelmän tarina tapahtuu kolmella eri vuosikymmenellä Euroopassa ja Etelä-Amerikassa. Tein naispääroolin yhdessä näyttelijä Soili Markkasen kanssa, joka näytteli Mechaa näytelmän nykyhetkessä 60-luvulla ja minä takaumissa 20- ja 30-luvuilla. Vastanäyttelijäni ja näytelmän päähenkilö oli Nicke Lignell, jonka vanhempaa versiota esitti Jyrki Mänttari. Esitys oli moniaistillinen, mutta ennen kaikkea visuaalisesti herkullinen teos, sillä lavasteet, tanssit ja puvut olivat mielestäni teoksen parasta antia. Ne myös noudattelivat alkuperäisteoksen melko pinnallista ja yksityiskohtaisesti esteettiseen keskittyvää kerrontaa.

Roolityöni alkoi Kohtalon tango -romaanin lukemisella. Kirjassa on lukuisia tarkkoja kuvailuja Mechasta, päähenkilön näkökulmasta kerrottuna:

Rouvan kanssa oli ilo tanssia. --- Max piti siitä, miten nainen piteli toista kättään, miten vapautuneesti ja sulavasti tämä liikkui musiikin tahdissa ja seurasi häntä pitäen koko ajan oikean asennon. Nainen näytti tyylikkäältä ja varmalta, ehkä myös haastavalta, mutta ei liikaa; hänessä ei ollut mitään yliampuva. (Pérez-Reverte 2012, 35.)

Kirjaa lukiessani loin kuvaa Mechasta itsekseni, ilman muiden vaikutusta ajatuksiini. Lukukokemus jäi tärkeäksi osaksi roolin materiaalipankkia.

Kun aloitan roolityötä, olen avoin sille, mikä materiaali alkaa puhutella minua eniten. Mechan roolissa päämateriaalikseni valikoitui tangon liikekieli. Argentiinalainen tango oli näytelmässä keskeinen elementti niin musiikissa, näytelmän sisällössä kuin liikekielessäkin. Sen kautta kuvattiin pääparin tunteita ja heidän välillään tapahtuvia suurimpia käännteitä. Yhteinen harjoitteluprosessimme Lignellin kanssa myös alkoi tangolla. Saimme korkeatasoista opetusta koreografeiltamme Jukka Haapalaiselta ja Sirpa Suutari-Jääsköltä jo ennen varsinaisten näytelmäharjoitusten alkamista, mikä asetti tangon kokemukseni mukaan tärkeään asemaan ja kaikkeen tulevaan vaikuttavaksi tekijäksi.

Työstin tangon liikekieltä harjoituskaudella eri tavoin. Puumalainen ehdotti, että se näkyisi myös kohtauksissa, joissa ei varsinaista koreografiaa ollutkaan. Aloin ajatella tanssilajin liikekieltä muokattavana materiaalinani, enkä pelkästään koreografiana. Mihin kaikkeen tango voisi vaikuttaa? Tutkiskelin tanssiessani, miten tango kulki, minkälaiset liikeradat olivat sille ominaisia ja miltä se minusta tuntui. Huomasin esimerkiksi Haapalaisen ja Suutari-Jääskön tangoa seurattessani, että heidän tanssiinsa oli sisäänkirjoitettuna jonkinlainen intohimon korostaminen. Se näkyi muun muassa siinä, miten he rytmittivät liikettä omalla hengityksellään. Esimerkiksi tuon nautintoa korostavan hengittämisen poimin tangosta Mechan olemukseen. Itse ajattelin Maxin ja Mechan suhdetta kissa-hiiri-leikkinä, jota tukivat tanssinumeroiden lisäksi puhekohtauksiin lisätyt tango-vaikutteiset kulut ja kierrot.

Annoin tangon vaikuttaa myös Mechan fyysiseen olemukseen. Hän oli perusolemukseltaan hyvin kannateltu ja kohotettu. En kuitenkaan halunnut ajatella olevani kannateltu ja kohottunut, vaan halusin etsiä keinoja, joilla saan nämä adjektiivit muuttumaan minussa toiminnaksi. En nimittäin ole kokenut lopputulosta kuvaavien ominaisuuksien suoraa tavoittelemista itselleni sopiviksi. Tällöin määritän helposti onnistumistani sen kautta, miltä lopputulos näyttää. Etsin mieluummin tehtävän tai virityksen, joka tuottaa minussa elävää olemista.

Tätä tarvetta varten käytin kombinaatiota, jossa yhdistyi Hulkon näyttelijäntyyön tunnilla opettama ajatus *virityksistä* ja Alexander-tekniikalle ominainen suuntien ajattelu. Virityksiä harjoittelimme Hulkon Näyttelijän dramaturgia -kurssilla syksyllä 2014. Niiden tarkoitus oli virittää näyttelijää näyttelemisen hetkellä ja löytää näin "omasta arkitilasta poikkeava tapa olla näyttämöllä" (Oppimispäiväkirja 6.10.2014). Hulkon opetuksen mukaan viritys saattoi olla itseen asetettu fyysinen viritys, kuten hahmon varpaiden kipristely, jota itse silloin kokeilin. Se saattoi olla myös tunne tai

mielikuva tai jokin itsen ulkopuolella oleva asia, kuten ilma tai tila. Hulkko korosti viritysten tuntuisuutta, joka synnyttää esiintyjässä "omanlaista vaikuttumista" (Oppimispäiväkirja 6.10.2014). Viritykset eivät siis ole näyteltyjä tai esiintyjän päälle liimattuja liikkeitä, vaan esiintyjän on tarkoitus itsekin tutkia ja tunnustella niitä näytellessään. Hänen täytyy antaa itsensä vaikuttua noista virityksistä ja jälleen – antaa vaikuttumisen näkyä. Itse koin kehollisesta lähtökohdasta tehdyt viritykset vaikeiksi, sillä ne tuntuivat kahlitsevan minua fyysisesti, ja keskittymiseni meni näyteltävän kohtausten sijasta liikaa esimerkiksi kipristeleviin varpaisiin.

Halusin kuitenkin löytää Mechalle kehollisen virityksen, sillä kyseessä oli suuri näyttämö, joka mielestäni vaati sen. Tässä kohtaa otan mukaan Alexander-tekniikan, jota olemme harjoitelleet koko kouluaikani. Se on itsetuntemusta lisäävä, ja omien haitallisten tapojen huomaamista ja poisoppimista edesauttava menetelmä, jonka yksi keskeinen keino on *suuntaaminen* (Lahdenperä 2013). Se tarkoittaa eri kehon osien suuntaamista tiettyyn suuntaan ajatuksen avulla sen sijaan, että konkreettisesti liikuttaisin jäsentä toiselle paikalle. Alexander-tekniikassa suuntaamisella pyritään muuttamaan lempeästi ja kestävästi kehoon taakoiksi muodostuneita tapoja olla (Oppimispäiväkirja 27.2.2012). Erityistä ja toimivaa niissä on kokemukseni mukaan ollut mielikuvan voima verrattuna fyysiseen tekemiseen.



Kuva 1: Mechalle ensimmäinen kohtaus.

Valitsin Mechalle yhdeksi keholliseksi viritykseksi selkärangan pitenemisen. En yrittänyt konkreettisesti vääntää itseäni pidemmäksi, vaan annoin mielikuvan itsestäni pitenevänä hahmona vaikuttaa minuun ja ruumiiseeni. Käyttämällä suuntaamista Mechalle kehollinen viritys ei jäänyt vain minun kehoni mittaiseksi tapahtumaksi, vaan suuntasin sitä tietoisesti myös kehoni ääriviivojen yli. Mielikuvien käyttö saa minussa aikaan sen, että unohdan oman kehoni rajat. Olen kokenut Alexander-tekniikan kehoani vapauttavaksi menetelmäksi. Lisäksi siitä on muodostunut luottotekniikka, koska olen tehnyt sitä jo viisi vuotta.

Käytin suuntaamista useammassa kohdassa näytelmää, sillä koin, että se oli erityisen hyvä keino suurelle näyttämölle.

Tässä eräs näyttelemisen hetki, jonka kirjoitin muistiin esityskaudella syksyllä 2015.

Kun tulen ensimmäistä kertaa Mechana lavalle, kaikki näyttelee puolestani. Tanssijat pysähtyvät, valo nousee minuun ja lavapuhe hiljenee. Kävelen sisään ja ajattelen että joku voima vetää minua takaa päin. Näin saan sitkoa askeliini. Hengitän tilaa ja tilannetta sisään ja ulos ja nautin siitä, että minua katsotaan. En pelkää nähdä yleisöä, vaan hymyilen sille. Hekin katsovat. Ajattelen selkärangastani suunnan ylös päin, mikä aiheuttaa minussa kokemuksen jatkuvasta kasvamisesta. Kun pysähdyn, työnnän lantioni sivuun ja hengitän ulos. Sitten katson laukkuani ja otan sieltä, edelleen hyvin sitkoisesti, ikään kuin hidastettuna tupakan ja sytyttimen. Kierrokset sisälläni, eli jännitys ja sydämen lyönnit pitävät fyysisen liikkeen sitkeänä, eikä laiskana. Sytytän tupakan. Laitan sytyttimen laukkuun ja laukun kiinni ja vasempaan käteeni. Oikealla kädellä vedän savut tupakasta ja uloshengityksen voimalla käännyn selin yleisöön. Teen ronskisti kuvan naisesta. Tiedostan jokaisen liikkeen kropassani. Joskus kun kiinnitän siihen liikaa huomiota, tuntuu, että horjahdan. Tärkeää on olla ympäröivässä tilassa. Liikekieli on sitkoista ja elävää. Tupakoiminen auttaa, koska se on hengittämistä ja rytmittämistä. -- Aistin ympärilläni olevat tanssijat ja miehen, joka katsoo minua. Nautin siitä. Poltan tupakkaa ja nautin mekkoni silkkisyydestä. Lähetän näitä signaaleja katsomon ylimmälle riville. En hellitä kehoani missään vaiheessa. Istuessani laitan jalat ristiin ja pitkiksi. Ajattelen että sääreni jatkuvat äärettömyyksiin asti. Pitenen joka suuntaan. Olkapääni rytmittävät pääni liikkeitä nousemalla ja laskemalla. Nautin. (Oppimispäiväkirja, syksy 2015.)

Kohtalon tangon aistikas ja esteettisesti kutkuttava maailma oli omiaan vaikuttamaan myös näyttelemiseni laatuun, kun annoin sille mahdollisuuden. Kun luen tuota otetta näyttelemisestääni, huomaan, että prosessi synnytti minussa omanlaista ajattelua ja olemisen tapaa. Alleviivasin tekstistä sanoja, jotka toistuvat kuvailun aikana, ja jotka siis olivat Mechan roolissa keskeisiä työtapoja, kuten mielikuvat (mm. antamassa sitkoa liikkeeseen), suuntaaminen (esim. selkäranka, sääret), tarkka toiminnan rytmittäminen (vrt. tupakka/hengitys) ja nauttiminen.

Näytelmä oli täynnä vahvoja aistiärsyksiä ja päätin ottaa niistä kaiken irti. Mechan olemisen tavaksi löytyi nauttiva ja aistiva tapa olla. Aistiminen on tuntemista, kuulemista, näkemistä, haistamista ja maistamista. Ensinnäkin olen aina kokenut tanssimisen aisteja avaavaksi toiminnaksi. Argentiinalainen tango tuntui olevan sitä moninkertaisesti, koska se oli paritanssia, johon sisältyy jatkuvaa kehollista hereillä oloa ja toisen kuuntelemista. Tango oli kehoani aistimiseen ja nauttimiseen virittävä tekijä.

Näyttämöltä löytyi muitakin aistiärsyksiä, kuten näytelmän esteettinen puoli kokonaisuudessaan. Muistan erään kerran istuneeni lavastesängyllä kulisseissa odottamassa pian alkavaa kohtausta. Menossa olivat viimeisimmät läpimenot. Istuin sängyllä, joka oli vuorattu mustalla silkkilakanalla ja samanlaisella täkillä. Ympärilläni oli pimeää ja silitin mustan silkin sileää ja liukasta pintaa. Tajusin, että minut on ympäröity ylevillä ja nautinnollisilla tekstiileillä, kuten silkillä, sametilla ja ketunkarvalla. Samaan aikaan taustalla soi melankolinen naisen itkua muistuttava laulu, joka viritti minut vahvasti kohta alkavan kohtauksen surulliseen jäähyväistunnelmaan. Annoin itseni aistia näitä materiaaleja ja vaikuttua niistä kehollisesti ja emotionaalisesti. Tämä kuvastaa mielestäni hyvin sitä, mitä kameleonttimainen työskentely tarkoittaa. Mechan olemisen tapa löytyi täysin suhteessa työtilanteeseen ja siitä käsin.

Koen, että ulkoa tuleva materiaali on ikään kuin hedelmälihaa, josta voin puristaa hedelmämehua näytellessäni. Elokuvat ja valokuvat ovat tuoneet rooliini täytettä ja kun sitä on paljon, rooli saa kerroksia" (Oppimispäiväkirja, syksy 2015.)

Kuvat materiaalina. Etsin Mechan roolia varten paljon materiaalia itseni ulkopuolelta. Erityisen tärkeäksi muodostuivat erilaiset kuvat, kuten 20- ja 30-lukujen valokuvat, erilaiset mielikuvat ja aikalaissesikuvat. Tärkeimpänä niistä *femme fatale* -hahmot, joita ohjaajamme peräänkuulutti jo ensimmäisissä lukuharjoituksissa. Katsoin film noir -elokuvia, joissa oli *femme fatale* -naisia, kuten esimerkiksi *Billy Wilderin* *Nainen ilman omaatuntoa* (1944), josta on esimerkkikuva alla.



Kuva 2: Yksi esikuva. Barbara Stanwyckin *femme fatale* on kyyninen ja häikäilemätön.

Tutkin *femme fatale* -naisten eleitä ja tapoja olla ja toimia. Lisäksi luin kirjoja, joissa oli valokuvia näytelmän aikakausilta, pieniä tarinoita sen ajan ihmisistä, ja etsin tietoa naisen asemasta tuossa ajassa. Millaisessa maailmassa rooli elää? Voinko saada siitä tietoa kuvien avulla?

Olin tuolloin ollut jo pitkään kiinnostunut kuvista ja niiden vaikutuksesta meihin ja minuun. Lisäksi vaikuttaminen oli tullut Hulkon kautta tutuksi keinoksi. Keskeinen harjoite roolia luodessani oli *kuvasta vaikuttaminen*, jota tein itsekseni rooliin kerroksellisuutta hakien. Tämä oli myös yksi keino synnyttää materiaalia materiaalista, mistä alussa kirjoitin. Harjoite meni näin: katsoin kuvaa, annoin sille aikaa herättää minussa ajatuksia ja tuntemuksia ja jätin sen sitten. Kuvan katsominen saa katsojassa aikaan esteettisen kokemuksen. Filosofi John Deweyn mukaan esteettisessä kokemuksessa kokijan ja objektin ero katoaa, ja ne integroituvat yhtenäiseksi kokonaisuudeksi (Dewey 1980, 249). Kuvasta vaikuttaminen synnyttää tunteita, intuitiivisia ajatuksia siitä, mitä kuvan henkilö ajattelee, tai miltä hänestä tuntuu. Lisäksi kuva jää osaksi mielikuvapankkia, jota voin käyttää myöhemmin lavalta käsin vaikuttumiseen. Harjoittelin vaikuttamista ilman minkäänlaista toivetta siitä, mihin se minut johtaa, tai jättääkö se minulle mitään konkreettista käteen. Opettelin luottamaan siihen, että kerran koettu kuva jää muistiini kehollisella tai visuaalisella tavalla.

Olen tehnyt samanlaista harjoitetta myös liittämällä vaikuttamiseen liikettä tai laulua/ääntä. Ensimmäistä kertaa tein kuvasta vaikuttamista musiikin lehtorimme Sanni Orasmaan kurssilla (syksy 2014). Muistan edelleen, että eteeni heijastettiin kuva arkisesta keittiöstä, jonka liedellä oli paistinpannu pihveineen. En kokenut kuvaa perinteisimpänä "laulua herättävänä kuvana", koska se ei ollut kovin poeettinen. Juuri siksi se tuotti minussa hyvin mielenkiintoista ja uutta äänimaisemaa. Harjoite paljasti tietoa minusta itsestäni laulajana ja tuotti mielenkiintoista äänimateriaalia.

Myös Mechaa rakentaessani pyrin valitsemaan hyvin erilaista kuvamateriaalia, joiden annoin vaikuttaa rooliin. Myöhemmin lavalta katsottuna joidenkin kohtausten taustalla vaikutti femme fatale -mielikuva, toisissa kuva rikkaasta rouvasta ja välillä kuva 20- ja 30-luvun prostituoidusta. Mecha on itse ylempää luokkaa ja rikasta sukua, joten kuvat prostituoiduista eivät tulleet mieleeni ensimmäisenä. Mechan seksuaalisesti provokatiivinen suhde Maxiin ja muihin miehiin sai minut kuitenkin etsimään myös provosoivaa kuvastoa. Seuraavissa kuvissa näkyy, miten poimin erääseen kohtaukseen Mechalle asennon ja painavamman ja rennomman olemuksen kuvista.



Kuva 3: Kuva prostituoidusta n. 1912.



Kuva 4: Minä, Lignell

Lisäksi oli vielä yksi naisen kuva, josta vaikutuin, nimittäin Soili Markkanen. Puumalainen ohjeisti ennen harjoitusten alkua molempia pareja (nuorempia ja vanhempia Mechoja ja Maxeja) ottamaan puolin ja toisin vaikutteita toisistaan. Koin rentouttavaksi sen, että roolini rakentui samaan aikaan toisesta suunnasta Markkasen tekemänä. Hahmon kerroksellisuus oli näytelmässä sisäänkirjoitettuna. Se ilmeni simultaanikohtauksina ja saman henkilön läsnäolona lavalla kahdessa eri iässä yhtä aikaa. Otin vaikutteita esimerkiksi Markkasen tavasta nauraa, seistä ja polttaa tupakkaa Mechana. Seurailin Markkasen liikehdintää myös lavan ulkopuolella, sillä hänen tapansa olla on mielestäni lähtökohtaisesti kaunis ja elegantti, mikä sopii myös hahmon tapaan olla. Emme käyneet Markkasen kanssa tyhjentäviä keskusteluja siitä, mitä eleitä valitsemme Mechalle. Minusta tämä tapa oli mielenkiintoisempi ja kehollisempi.

Usein roolitöitä tehdessäni mietin, haluanko toistaa totuttuja kuvia naisesta uudestaan, vai etsiä esimerkiksi tuttuun kuvaan femme fatalesta myös jonkinlaista säröä? Usein feministi minussa vaatii saada rikkoo naisen kuvaa. Tämä halu liittyy usein näytelmän edustaman naiskuvan yksipuolisuuteen, jota haluaisin tehdä sisältä käsin moniulotteisemmaksi. Olen kuitenkin huomannut, että halu rikkoo kuvaa liittyy myös siihen, millainen suhde minulla on omaan kuvaani, eli kehooni/ulkonäkööni/itseeni. Minua on kehoitettu jo monta vuotta sitten ensimmäisen kerran "tekemään myös rumia rooleja". Olin juuri aloittanut musiikkiteatteriopinnot lukion jälkeen, ja näyttelemisen uutuus vaikutti vielä siihen, kuinka että olin hyvin tietoinen itsestäni näytellessäni.

Kuten olen pitkin matkaa kirjoittanut: olisin halunnut hallita itseäni, sitä mitä minusta tulee ulos ja jopa sitä, mitä minusta ajatellaan.

Huomaan kuitenkin nyt, että oma prosessini kauniin naisen leimasta irrottautumisesta heijastui Mechan roolin prosessiin. On totta, että Mecha oli kirjoitettu näytelmässä kauniiksi ja varsinkin kirjassa sitä alleviivattiin kovasti. Mechan käyttäytyminen ja toimintatavat eivät kuitenkaan olleet hienostonaisen pinnallisia tai kauniita tapoja olla, vaan hän oli omana aikanaan ja omassa yhteiskuntaluokassaan kapinallinen. Oma prosessini varjosti roolin rakentamista siten, että keskityin mielestäni liikaa rumuuden ja rikkovien elementtien etsimiseen, sen sijaan että olisin nähnyt roolin kirkkaasti sellaisena kuin hän oli. Vallitseva oma ajatus naisen kuvan rikkomisesta muuttui lähemmäs pakkomielteistä puuhaa, kun olisi riittänyt, että olisin nähnyt, että Mecha itsessään oli aikansa kuvan rikkoja.

Opiskeluvuodet ovat olleet oman kuvan rikkomisen aikaa. Olen tehnyt rooleja pikkupojista äkäisiin akkoihin (niistä kiitos roolittaneille), ja samalla pyrkinyt jättämään omaa ulkonäköäni niin sanotusti enemmän omaan arvoonsa. Olen päässyt eroon siitä, että minun tarvitsisi hallita kaikkea minussa olevaa ja minusta ulos tulevaa. Tämä on ollut tärkeä prosessi minulle, mutta Mechan roolia tehdessäni huomasin, että vanhoista kommenteista on joskus myös aika päästää irti. Silloin voi huomata, että on käynyt jonkin prosessin jo läpi ja antaa tilaa uusille.



Kuva 5: Juha-Matti Koskela ja minä.

2.3 Päätepysäkki – kameleontti näyttelemisen hetkellä

Miten muutos-elementti näkyy ja tuntuu näyttelemisen hetkellä? Millaisin keinoin sovitun ja harjoitellun kohtauksen voi pitää muuntuvana? Tutkin näitä asioita Birgitan roolityön kautta, jonka tein Pasi Lampelan ohjaamassa ja käsikirjoittamassa näytelmässä Päätepysäkki. Näytelmää esitettiin Tampereen teatterin Frenckell-näyttämöllä keväällä 2016. Se on neljän näyttelijän ihmissuhdedraama, jonka pääosassa on 40-vuotias Jussi ja hänen elämänsä solmukohta. Mukana olivat muun muassa haastatteleman Elisa Piispanen (Jussin vaimo) ja Heikki Nousiainen (Jussin isä). Roolihenkilöni on 25-vuotias Birgitta Keronen, jolle kehittyy näytelmässä suhde aviokriisissä olevaan päähenkilöön Jussiin.

Lampela nosti Päätepysäkin prosessissa keskiöön näyttelemisen hetken. Tarkoitan näyttelemisen hetkellä niitä useita pieniä hetkiä ja tilanteita kohtauksessa, kun yksi tai useampi näyttelijä näyttelee suhteessa toisiinsa tai yleisöön. Noissa hetkissä harjoituskaudella kerätty ja harjoiteltu materiaali alkaa resonoida näyttelijässä ja useiden näyttelijöiden välisessä lavatoiminnassa. Lampelan toive oli, että jokainen tilanne, eli näyttelemisen hetki, syntyisi aina uudelleen näyttelijöiden välillä. Mielestäni näyttelemisen ihanteena pidetään yleisestikin sitä, että jokaisessa esityksessä näyttelemisen hetki on uniikki ja syntyy uudelleen. Lampela nosti tilanteiden "uudelleen syntymisen" ja "todentunnun" kuitenkin harjoittelemisen keskiöön. Selitin sen perusteella Päätepysäkin tyyllilajin itselleni näin: keskeisempää on ihmisen matkimisen, imitoimisen tai teeskentelemisen sijaan *oleminen* sekä vastanäyttelijästä ja tilanteesta vaikuttuminen. Mecha-prosessiin verrattuna samat keinot eivät toimineet, tai ainakin eri asiat painottuivat Birgitan roolissa. Tyyllilaji ja intiimi lava saivat minut alusta asti etsimään Birgitan ja minun yhtäläisyyksiä, ja tapaa asettaa Birgitta lähelle omaa itseäni. Aloin etsiä keinoja, joilla minun ja roolin yhdistäminen parhaiten onnistuisi.

Birgitan päämateriaaliksi nousi teksti, jota luin paljon eri tavoin. Halusin, että teksti ja puhe muuttuisivat minulle samalla tavalla läheiseksi materiaaliksi kuin liike tanssiessa. Luin tekstiä mielessäni, hiljaa kuiskaten ja normaalilla puheäänellä. Miten tahansa sitä luin, pidin tärkeimpänä sitä, että annoin tekstin vaikuttaa minuun rauhassa ja herättää minussa ajatuksia. Halusin ymmärtää tekstiä, ymmärtää Birgitan motiiveja ja löytää tekstistä jotain, mitä en ensimmäisellä tai toisella kerralla tullut huomanneeksi.

Lukutapani muistuttaa kandidaatin opinnäytteessäni kuvaamaani intuitiivista tekstin lukutapaa, jonka kehitin vuonna 2012 tutustuessani uuteen elokuvarooliin. Huomasin tuolloin, että tekstin lukeminen

eri tavoilla uudestaan ja uudestaan vei minua itseäni lähemmäksi roolihenkilön maailmaa ja ajattelua. (Hautala 2014, 11.) Samantapaisen lukumetodin näyttelijälle on kehittänyt myös amerikkalainen näyttelijöitä kouluttava Harold Guskin. Hän esittelee oman metodinsa kirjassaan *How to stop acting* (Guskin 2003, 10). Tekstistä vaikuttaminen Birgitan roolia rakentaessa yhdisti minua Birgittaan kokemuksellisella tasolla. Löysin meistä samankaltaisuutta ja erilaisuutta ja kartoitin näin roolin ja minun rajapintaa.

Teen jokaisessa roolityössä jonkin suuruisen roolianalyysin. Tämä tapa juontaa juurensa musiikkiteatterilinjalta, missä saamani opetus pohjautui paljon venäläisen teatteriohjaajan ja -teoreetikon Konstantin Stanislavskin (1863-1938) oppeihin. Itse tarkoitan roolianalyysillä roolihenkilön elämäntilanteen, historian ja motiivien etsimistä tekstistä tai niiden luomista itse. Stanislavskin metodista roolianalyysiini vaikuttaa muun muassa roolin ja minun yhtymäkohtien etsiminen, jota etsitään muun muassa kysymällä itseltä: "Mitä tekisin, jos olisin tämä henkilö näissä annetuissa olosuhteissa?". Harjoite tunnetaan nimellä *maaginen jos* tai *luova jos*. (Repo 2008, 69.) Lisäksi mukanani ovat sovelluksina kulkeneet Stanislavskilta niin sanotut *annetut olosuhteet*. Stanislavskin määritelmä sisältää jossain määrin samoja asioita, kuin oma määritelmäni rooliini keräämistä materiaaleista:

Annetut olosuhteet ovat näytelmä, sen faktat, tapahtumat, aikakausi, toiminnan aika ja paikka, elämän olosuhteet, toiminnalliset faktat, ohjaajan ja näyttelijöiden tulkinta, heidän omat lisäyksensä siihen, asemat, ohjaus, lavastus ja puvut, tarpeisto, valaistus, äänet, tehosteet ja kaikki muu, joka näyttelijöiden täytyy ottaa huomioon luodessaan roolihahmoaan.

Katkelma on Kristiina Revon ja Martin Kurténin suomentamana venäjänkielisestä teoksesta *Näyttelijän työ K.S. Stanislavskin termeinä ja määritelmänä*, joka sisältää koottuna Stanislavskin itsensä kirjoittamia termejä ja määritelmiä metodistaan. (Repo 2008, 71 ja 138). Minua "stanislavskilaisittain" opettaneet opettajat ovat siis istuttaneet minuun tarpeen tutkia roolin todellisuutta, luoda ja keksiä sitä itse ja etsiä yhtymäkohtia minun ja roolin todellisuuksista. Siksi todellisuutta mukailevissa näytelmissä keinoni ovat yleensä Stanislavski-johdannaisia.

Lisäksi analysoin jokaisessa roolityössäni näytelmätekstin jakamalla sen osiin, jotta hahmottaisin paremmin sen dramaturgiaa. Tekstityö alkaa useimmiten näytelmän kokonaisuuden hahmottamisesta ja etenee yksittäisten kohtausten ja lopulta kohtauksen sisällä olevien käänteiden tutkimiseksi. Koska

teksti oli Birgitan roolissa päämateriaalini, koin tarvetta analysoida se perinpohjaisesti. Tällöin näyttelijä Krista Kososen kandi-produktion yhteydessä esittelemä tekstinkäsittelytapa nousi mieleeni (Helsinki 2014). Hän suorastaan vaati jokaista opiskelijaa kirjoittamaan ylös ja kysymään roolihenkilöltään kymmenen kysymystä. Ne ovat oppimispäiväkirjani mukaan seuraavat:

- 1.** Kuka minä olen? Sisältää roolihenkilöön liittyvät faktat tekstistä, omasta mielikuvituksesta ja tekstistä muiden sanomina.
- 2.** Mitä teksti puhuu minusta? Eli mitä teksti, muut ja sinä itse sanot roolistasi tekstin perusteella.
- 3.** Milloin tämä tapahtuu? Eli mikä on vuodenaika, kellonaika ja vuosiluku. Esimerkiksi vuosiluku saattaa sisältää käytöstapoihin liittyviä muutoksia.
- 4.** Mistä olen tullut tai tulossa? Millä fiiliksellä?
- 5.** Mitä minä haluan? Tähän kysymykseen kuten muihinkin täytyi Kososen mukaan vastata uudestaan aina, kun vastaus muuttui, sillä se saattaa muuttua, kuten muistiinpanoissani lukee "sekunnissa".
- 6.** Miksi haluan?
- 7.** Miksi haluan sitä nyt? Tähän lisäkommentiksi olin kirjoittanut Kososen kommentin siitä, että tämä antaa "sisäistä tempoa" ja on roolin kannalta välttämätön asia tietää.
- 8.** Mitä tapahtuu, jos en saa sitä juuri nyt?
- 9.** Miten toimimalla saan, mitä haluan?
- 10.** Mikä on este? Tähän lisäyksenä muistiinpanoissani lukee: "Ulkoisen ja sisäisen konflikti?". (Oppimispäiväkirja 18.3.2014.)

Myös nämä kysymykset ovat Stanislavskin peruja, mutta Kososen versio niistä on hieman Stanislavskin kysymyspatteristoa laajempi (Repo 2008, s.68). Kysymysten kanssa tekstin läpikäyminen vei aikaa, mutta se oli rakentavaa näyttelemisen hetken ja roolina *elämisen* kannalta. Minulla oli Päätepysäkissä neljä kohtausta, joista kaksi ensimmäistä ovat pitkiä ja polveilevia. Etenkin niiden hahmottamisessa ja haltuun ottamisessa auttoi se, että jaoin niitä vaiheisiin ja vastasin kysymyksiin jokaisesta vaiheesta käsin. Lisäksi kysymysten avulla löysin roolihaun syvimmän kaipauksen, eli häntä teoissaan eteenpäin ajavan voiman.

Kysymyksiin vastaaminen ja roolihenkilön motiivien ja piilotettujen motiivien etsiminen, tuntui kuitenkin myös liian tyhjentävältä. Se oli työvaiheena hyvä, sillä roolihenkilölle muodostui motiivi- ja tunnekartasto, millä liikkua ja mihin palata lavalta käsin, esimerkiksi esityskauden edetessä pidemmälle. En kuitenkaan palannut montakaan kertaa vastauksiin tai kysymyksiin harjoituskauden jatkuessa. Halusin painottaa näyttelemistäni sen jälkeen uusien kysymysten ja vastausten löytämiseen näyttelemisen hetkestä käsin. Tästä kerron lisää myöhemmin.

Teksti- ja roolianalyysini kunnianhimoisuus riippuu työssäni tällä hetkellä roolista. Olen huomannut, että analyysin laajuus muuttuu sitä suuremmaksi, mitä realistisemmaksi näytelmän tyyli laji muuttuu,

eli mitä "todellisempia" näyteltävien ihmisten odotetaan olevan. Erityisesti tekstiin ja näyttölemisen hetkeen nojaavassa tyyllilajissa (usein esim. elokuvassa) olen kokenut, että tehty roolianalyysi antaa näyttölemiseen varmuutta, ja roolista hankittu tieto ja materiaali toimivat ikään kuin vastuksena roolin sanoille ja teoille. Roolianalyysi on kuitenkin ennen kaikkea minua itseäni varten, ja siksi mitoitän sen erikseen jokaisen roolin mukaan. Esimerkiksi Lahden pesäkallion kesäteatterissa tekemääni "äkäisen mummon" rooliin en tehnyt syvää roolianalyysia muuta kuin omaksi ja työryhmän iloksi väliajalla.

Kuten huomaamme, Birgitan roolityö painottui aivan erilaisiin työtapoihin kuin esimerkiksi Mechan rooli, joka perustui enimmäkseen keholliseen ja kuvalliseen työskentelyyn. Kokeilin Birgitalle muutamaa fyysistä viritystä, jotka kategoriana toimivat Mechan roolissa hyvin. En saanut niitä kuitenkaan toimimaan Birgitalle, sillä tunsin, että huomioni oli silloin liikaa siellä missä sen ei kuulunut olla – minussa. Harjoituskauden ollessa jo pidemmällä, käytin muutaman tunnin Birgitan kävelytyylin ja olemuksen etsimiseen. Pyrin löytämään myös ne mahdollisimman läheltä itseäni. Käytin siihen harjoitetta, jota olen tehnyt kouluajanani muun muassa Samuli Nordbergin liiketunneilla (2012). Kävelin tilassa ensin tavallisesti omana itsenäni. Sitten aloin tehdä huomioita omasta tavastani liikkua muuttamatta vielä mitään. Sen jälkeen kokeilin korostaa joitain omia tapojani liikkua, kuten kanta edellä kävelyä tai lantion heiluttamista. Etsimisen jälkeen päätin jättää kokeilun minuun taustalla vaikuttavaksi kokemukseksi. Myöhemmin huomasin, että myös tilanne ja vastaanäyttelijä vaikuttavat keholliseen olemiseeni, kun en ollut liikaa lukinnut sitä. Uskon, että se oli tässä tyyllilajissa olennaisinta.

Huomautan vielä, että kehon rauhaan jättäminen ei kuitenkaan tarkoittanut löysää tai veltoa kehoa. Ajattelen, että yhden kehollisen elementin tarkasti harjoittelemisen luo näyttölemiseen kokonaisvaltaisesti energiaa. Olen huomannut tämän useista roolitöistäni viimeisten vuosien aikana. Birgitan kohdalla koko kehoa viritti vahvasti kehollinen ja hyvin harjoiteltu puhe ja tekstin käsittely. Annoin sen vaikuttaa ja rytmittää lavalla kaikkea tekemistäni, enkä näin siis ollut kehollisesti tyhjän päällä.

Kirjoitin aiemmin lavalla käytettävistä virityksistä. Ennen näyttölemisen hetkeä tehtävä virittäytyminen on minulle valmistautumista kohtaukseen ja sen tunnelmaan. Yksi Birgitan kohtauksista alkoi lyhyellä seksikohtaukselle, ikään kuin ”kesken aktin”. Jos haluan mennä kohtaukseen tietyllä tunnemoodilla, kehitän itselleni usein jonkinlaisen tehtävän ennen näyttämölle menemistä. Ennen seksikohtausta halusin olla lavalle mennessä hieman hengästynyt, sillä itse seksin

simulaatio ei kestänyt (onneksi) kauan. Joitain kymmeniä sekunteja ennen lavalle menoa tein kulisseyssä kyykkyä, jotta hengästyisin. Näin yksinkertaisesti valmistauduin kohtaukseen, jonka alun oli tarkoitus olla tempoltaan vauhdikas ja energinen.

Toinen kohtaus alkoi sillä, että Birgitta istui yksin sohvalla ja katsoi Jussin perheestä kuvia. Päätin harjoituskauden aikana, että Birgitta itkee katsoessaan kuvia, mutta ei halua näyttää sitä Jussille. Tein tämän itseäni helpottaakseni, sillä muutaman repliikin päähän oli kirjoitettu Jussin melko arkisen repliikin keskelle yllättäen: ”Birgitta itkee”. Halusin virittää itseni valmiiksi herkälle taajuudelle, sillä en kokenut, että Jussin repliikissä oli mitään kimmoketta itkulle. Itku tuli enemmänkin tilanteesta ja Birgitan omista ajatuksista sillä hetkellä.

Minulla on ollut vaikea suhde näyttämöllä itkemiseen. Siihen liittyy minulla vahva henkilökohtaisuuden ja paljastamisen hetki, ja tämän vuoksi itkemään ”käskeminen” aiheuttaa minussa usein ristiriidan. Olen huomannut taustalla hyvin lapsenomaisen pelon: Mitä jos itken, näytän heikkouteni muille ja he käyttävät sitä jotenkin hyväkseen? Etsiessäni viritystä Birgitan tunnekohtaukseen palasin erääseen kurssiin, joka oli minulle läpimurto suhteessa tunteiden näyttämiseen, muihin ihmisiin luottamiseen ja itseni paljastamiseen sellaisena kuin olen.

Minna Hokkasen luotsaamalla Tšehov-kurssilla (2014) teimme itse valitsemiamme kohtauksia näytelmäkirjailija Anton Tšehovin tuotannosta. Alla kuvaamassani katkelmassa tein luokkakaverini Antti Aution kanssa kohtausta Tšehovin näytelmästä Lokki (Tšehov 1895). Olin valinnut näytelmän, tunnevoimaisen kohtauksen ja Ninan roolin haastaakseni itseäni ja ajatellut, että suurin haaste minulle olisi tehdä kohtauksesta fyysisesti tarkka ja sitä kautta intensiivinen. Minulla oli siis jälleen selkeä kuva mielessäni siitä, miltä haluaisin kohtauksen lopulta *näyttävän*. Tuntui, että olimme kohtauksen kanssa hakoteillä, kunnes:

Hokkanen ehdotti, että istuisimme vain alas pöydän päihin ja puhuisimme kohtausta läpi toisiamme silmiin katsoen. Näin teimme. Tuossa kokeilussa yhdistyi moni asia, joita minä en ole suoranaisesti koskaan pitänyt tai oikeastaan kokenut näyttölemisenä: rauha olla, rauha ajatella mitä sanoo, rauha kokea, rauha kuulla tilanteesta syntyvät ajatukset ja reagoida niihin siinä hetkessä syntyvällä (ei-suunnitellulla) tavalla. Itkin paljon tuon kokeilun aikana Anttia silmiin katsoessani. Minulla oli hassu tunne siitä, että vuorosanat kolahtivat minuun eri

tavalla kuin ennen. Ne resonoivat minussa itsessäni synnyttäen reaktioita. (Oppimispäiväkirja, lokakuu 2014.)

On hieman noloa myöntää, mitä näytteleminen oli ollut minulle ennen tuota kokemusta. Minulla oli toki hyviäkin kokemuksia näyttelemisestä, mutta henkilökohtaisella tasolla olin saanut pysytellä melko piilossa. Ajan ottaminen ja kaikenlaisen touhuamisen minimoiminen sai tekstin resonoimaan minussa ja minut näkemään vastanäyttelijän. Nyt kun ajattelen, omien aiempien toimintatapojeni taustalla oli myös epävarmuutta ja pelkoa oman keskeneräisyyden näkymisestä muille. Vaati siis oman prosessinsa päästä itsensä ja myös oman keskeneräisyytensä kanssa sinuiksi. Sitä kautta pystyin olemaan näkyvästi kesken myös muille.

Palaan tältä sivuraiteelta nyt takaisin Birgitan virityksen etsimiseen. Tiesin, että itseni ja kehoni vapauttamisessa, rentouttamisessa ja jopa unohtamisessa on avain herkistymiseen. Rakensin sen pohjalta itselleni toimivan virittäytymistehtävän. Ennen kohtaukseen menemistä menin pukuhuoneeseen, laitoin valot himmeälle ja menin lattialle makaamaan. Makasin raajat levällään sivuilla, ja laitoin joskus puhelimesta musiikkia soimaan. Musiikki on aistiärsyke, joka herkistää minua poikkeuksetta kehollisesti. Tässä lyhyt kuvaus virittäytymis-harjoitteesta:

Etenkin musiikki on todella toimiva herkistäjä. Onneksi on musiikkia. Se vaikuttaa väistämättä minuun niin, että rauhoitun, lopetan liian itseni ajattelemisen ja kehoni ikään kuin vastaanottaa. Ei tunge tavaraa itseensä vaan ottaa vastaan. Tuo olotila on hyvä ja rentouttava. (Oppimispäiväkirja, tammikuu 2016.)

Keskeistä itkuun virittymiselle oli siis pakottomuus ja vastaanottaminen. Tapani reagoida itkun vaatimukseen tai vahvasti tunnepitoiseen kohtaukseen on usein se, että alan tehdä enemmän. Tämä harjoite sai minut sen sijaan rauhoittumaan. Se muistuttaa jollain tavalla myös Alexander-tekniikasta tuttua *inhiboimista* (*inhibition*), joka on käytännössä jonkin kehollisen tai mielellisen ärsykkeen huomaamista ja siihen reagoimisen sijaan pysähtymistä ja tilan jättämistä havainnoille (Lahdenperä 2013). Kehittämäni harjoite oli ikään kuin inhibitiota minussa nouseville peloille suhteessa itkemiseen. Esityskauden myötä tilanne kuitenkin muuttui, eikä minun enää tarvinnut pelätä itkemistä. Silloin harjoite oli ennen kaikkea kehon, vastaanottamiskyvyn ja henkilökohtaisen otteen virittämistä.

Kehitin itselleni virityksen myös henkilökohtaistamiseen. Se syntyi hieman yllättäen, kun olin lämmittelemässä ääntäni katsomossa. Harjoite meni seuraavalla tavalla: ennen jokaista esitystä kävin istumassa Frenckell-näyttämön katsomossa, ja kerroin hiljaa itselleni yhden henkilökohtaisen muiston. Ajattelin näin avaavani itselleni turvallisen tilan, ja pian ilmestyvälle yleisölle ja minulle yhteisen tilan, käyttää itseäni materiaalina tässä illassa ja esityksessä. Muisto jäi leijumaan tilaan ja avasi turvallisesti jonkinlaisen portin omaan kokemusmaailmaani.

Itse **näyttelemisen hetkeen** liittyvät kysymykseni ovat: Kuinka olla kameleontti, vaihteleva ja alati muutoksessa oleva otus näytellessään sovittua ja harjoiteltua kohtausta? Miten löydän varmuuttani horjuttavia asioita, esteitä tai kikkoja, jotka heittävät minut tuntemattomaan? Taustalla on ohjaajan tehtävänanto, että tilanteiden täytyy syntyä joka ilta näyttelijöiden välillä uudestaan.

Yksi ennen lavalle menoa käyttämäni ajatus, jolla ikään kuin lietsoin itseäni muutokseen, oli ”tilanteelle antautuminen”. Tämä kiinnitti huomioni kohtausten muodosta, oikeellisuudesta tai onnistumisesta siihen hetkeen, josta kohtaus alkaa. Tärkein muuttumista edistänyt keino oli kuitenkin vastanäyttelijääni Esa Latva-Äijöön keskittyminen. En tarkoita keskittymisellä äärimmäistä fokusoitumista Latva-Äijöön, vaan ennen kaikkea hänestä vaikuttumista. Näin kuvaan kokemustani päiväkirjassani:

Olen huomannut useita kertoja löytäväni uusia sävyjä sanoihin, ajatuksiin ja hetkiin lavalla, kun olen vain antanut hetken aikaa Latva-äijön tuijottelemiseen. Noissa hetkissä annan itseni vaikuttua sisältäpäin. Sitten saatan tehostaa tuota vaikuttumista ulkoisin keinoin.
(Oppimispäiväkirja, tammikuu 2016.)

Ajattelen, että vastanäyttelijässäni tapahtuva inhimillinen ja päivittäinen muutos voi vaikuttaa muuttavasti myös minun näyttelemiseeni. Tuota kahden ihmisen välistä muuntumisleikkiä voisi kuvata jatkuvalla kameleonttimaisella sävyjen vaihtelulla. Se on kuin pallon heittämistä vuorotellen toiselta toiselle. Koen, että Latva-Äijön kanssa oli turvallista näytellä, koska myös hän antautui tälle muuttumisleikille. Kun näyttelimme, välillämme oli rakentamamme fiktiivisen tason lisäksi leikillinen taso johtuen muutoshakuisuudesta, tai muutokselle antautumisesta. Toinen innostui siitä, kun toinen tekikin jotain hieman eri tavalla. Ensimmäisiä kertoja koin näyttelemisen hetken näin inspiroivana ja leikillisenä. Myös Nousiainen kertoo ajattelevansa näyttelemisen hetkeä leikkimisenä: ”Musta on hauska leikkiä ja katsoa välillä toista vähän enemmän silmiin, ja huomata, että onko se mukana siinä leikissä, vai vetääkö se ihan teknisesti” (Haastattelu 6.2.2016).

Kun tutkin tarkemmin Birgitan roolissa käyttämäni vaikuttumista työkaluna, huomaan, että käytin sitä eri tavoilla ja monipuolisesti. Se ei ollut lavalla vain ”yleisvaikuttumista kaikesta”, vaan se muotoutui ja fokusoitui tilanteen mukaan. Sille muodostui oma tekniikka. Kuvailen seuraavaksi yhden näyttelemisen hetken liittyen vaikuttumiseen. Juuri ennen kyseistä dialogia Birgitta on tullutunut ja pitänyt vihaisen monologin siitä, että häntä halutaan aina määritellä.

Istahdan sohvalle, ja katson Esaa pitkään. -- Sanon sitten: ” Samat asiat voi yhtä hyvin tuhota ku pelastaa.” Me tuijotamme toisiamme silmiin ja vaikutumme. Joskus tässä kohtaa hymyilyttää, joskus itkettää. Repliikin sanoessani ymmärrän aina uudelleen, että tuo repliikki pätee Birgitan menneisyyteen ja samalla käsillä olevaan hetkeen Birgitan ja Jussin välillä. Repliikki sävytyy ajatuksestani ja annan sen sävyttyä rauhasa. Näen usein myös, miten Esa ajattelee samoin ja huomaan hänestä, miten me jaamme ajatuksen. Tai ainakin se tuntuu siltä. Se on yksi antoisimmista hetkistä näytelmässä. (Oppimispäiväkirja, tammikuu 2016.)

Pystyn erottelemaan toiminnastani Päätepysäköissä hetkiä, jolloin *vaikutun* tai *vaikutan*. Molempia tapahtuu näytellessä koko ajan, mutta esimerkiksi edellä kuvaamani hetki on erityisesti vaikuttumisen hetki. Silloin kun annan itseni nimenomaan vaikuttua, on usein käsillä jonkinlainen käänne tai pysähdys suhteessa edelliseen hetkeen.

Ohjaaja Emma Balthazar puhui Kööpenhaminassa Norteas-vaihdossa ollessani (2013) vaikuttamisesta ja vaikuttumisesta sanoilla *impression* ja *expression*. Hän puhui termeistä kameranäyttelemisen kurssin yhteydessä ja sanoi, että molempia suuntia tarvitaan. Keskeistä hänen opetuksessaan oli se, että näyttelijöiden tulisi kameran edessä pyrkiä vaikuttamaan toisiinsa (*expression*), eikä jäädä oman intentionsa kanssa omiin oloihinsa. Hän sanoi, että kannattaa ottaa ”mieluummin päämääräksi se, että saa toisen tuntemaan jotain, kuin itsensä tuntemaan jotain.” Tein tuolloin muutaman huomion näyttelemisestä: ”Kun suuntaat energiasi toiseen, avaudut itse enemmän (*expression*)” ja ”Kun otat impulsseja toisesta, muutut itse siihen suuntaan, mihin toinen sua vie (*impression*)”. (Oppimispäiväkirja, 18.1.2013.) Latva-Äijön kanssa huomasin, että kun molemmat vaikuttuvat toisistaan ja vaikuttavat toisiinsa, näytteleminen ei koskaan ole tismalleen samanlaista tai pysähdy. Vaikuttumisen ja vaikuttamisen paikat rakentuvat kohtauksissa paikoilleen itsestään, mihin ne parhaiten tekstin ja tilanteen mukaan sopivat.

Vaikuttuminen oli käytännössä sitä, että tein konkreettisen muutoksen omassa olemisessäni suuntaamalla huomioni Latva-Äijöön. Kuvaamassani esimerkki-tilanteessa istun aluksi pää käsien välissä enemmän omista oloistani ja ahdistuneena. Kun haluan vaikuttua seuraavassa hetkessä Latva-Äijöstä ja tilanteesta, nostan katseeni häneen ja muutos tuntuu silloin koko ruumiissani vahvasti. Tuntuu, kuin minuun osoittaisi valo, joka tekee läpivalaisua ruumiistani ja ajatuksistani. Harjoituskaudella nuo hetket tuntuivat aluksi kivuliailta, kun tuntui, ettei tuon ”läpivalaisun” kautta paljastunut mitään. Silloin ei vielä itsekään tiennyt, mitä tuo fiktiivinen hetki ja rooli piti sisällään. Taustatyön tehtyään luottamus kasvoi ja tällaiset vaikuttamisen, avaamisen ja paljastamisen hetket tuntuivatkin hyviltä. Kaikki vaikuttamisen hetket eivät kuitenkaan olleet noin suuria, vaan vaikuttamisen taso vaihteli. Useimmiten vaikuttaminen oli suurta silloin, kun kyseessä oli käänteeseen johtava tai käänteiden jälkeinen hetki.

Vaikuttaminen sen sijaan on oman kokemukseni mukaan vastaanäyttelijään vaikuttamista sanoin, teoin ja toiminnoin. Useimmiten myös nämä hetket on kirjattu tekstiin. Joskus ne ovat tekstin tasolla hyvin selkeitä, kuten eräs repliikkini: ”Yks asia sun on mulle luvattava...Mitä tahansa sä sit teetkin, sun täytyy luvata, että sä et tee sitä mun takiani.” Vaikuttamiseen pyrkiminen on kuultavissa jo tekstin tasolla. Aina halu vaikuttaa toiseen ei kuitenkaan ole kuultavissa tekstissä, vaan sen taakse piilotetussa motiivissa. (Tämän löytämiseen tähtäsivät aiemmin kuvaamani työskentely tekstin kanssa.) Tässä esimerkki dialogista, jonka Lampela on kirjoittanut Jussin ja Birgitan ensimmäisen kohtauksen loppuun. Dialogi itsessään ei ole millään tavalla seksuaalisesti virittynyttä, mutta tilanne sen sijaan on.

Jussi: Tiedät sä mitä?

Birgitta: Mä tiedän kaikenlaista.

Jussi: Mä tykkään susta.

Birgitta: Ai...no...hyvä maku sulla ainakin on. Oot sä niinku aina ollu asianajaja?

Jussi: Itse asiassa kyllä.

Birgitta: Ihan lapsesta asti?

Jussi: Mä olin asianajaja jo ennen ku mä edes synnyin.

Birgitta: No mut sehän on sit hyvä, että tietää kuka on ja mistä tulee ja mihin on menossa...

Jussi: Niin just.

(Päätepysäkki 2010, 28-29,)

Tekstin ja tilanteen ristiriita aiheutti minussa ja Latva-Äijössä sen, että meidän täytyi saada pinnan alla kytevä jännite näkymään jotenkin muuten kuin sanallisella tasolla. Itse pyrin vaikuttamaan Birgittana muun muassa nojaamalla sohvalle taaksepäin ja pitämällä sormissa tai nilkassa pienen sitkoisen liikkeen (huom. fyysinen viritys). Lisäksi vaikuttaminen kuului äänenlaadun muutoksessa ja sen erityisessä fokusoitumisessa Latva-Äijöön. Toisaalta tilannetta latasi paljon myös kaikki kohtauksessa aiemmin sanottu ja tehty. Halusin sekä antaa itseni vaikuttua, että vaikuttaa Latva-Äijöön. Kyseinen näyttelemisen hetki oli noiden kahden keinon tihentymä.

On hankala sanoa, miten paljon muutos välittyi katsojille ja onko sillä loppujen lopuksi edes väliä. Olen huomannut olevani melko nopea ”treenaaja” ja omaksuja harjoituskaudella, minkä vuoksi koen olevani valmis esiintymään jo hyvissä ajoin ennen esityskauden alkua. Esimerkiksi Päätepysäkkiä tehdessä aloin itse vaikeuttamaan omaa harjoitusprosessiani, vaikka olin jo löytänyt mielekkään tavan näytellä Birgittaa. Joku muistuttikin minua silloin, että katsoja näkee näytelmän ensimmäistä kertaa ja kaikki on hänelle uutta. Näyttelemisen hetken tuoreena pitäminen on mielestäni ennen kaikkea näyttelijöitä varten. Toki se on myös katsojaa varten siinä mielessä, että näyttelijä tekee työtään heille ja heitä varten. Päätepysäkissä kokemani näyttelemisen hetken mikro-muutos (kurssikaveriltani Hegy Tuusvuorelta lainaamani termi) oli kokemus näyttelijän työn mielekkäänä pitämisestä. Muutoksen elementin pitäminen mukana sai näyttelemisen tuntumaan joka kerta tutkimusmatkalta näyttelemiseen ja kyseiseen rooliin.

3. Näyttelijä itsenäisenä taiteilijana

Taiteilijan paineet

Ollapa urheilija!

Hän saa suorittaa

Hän on näyttämöllä ja tietää mitä tehdä

Hän tietää matkan pituuden lähtiessään juoksuun

Hän tietää missä on maali

Hän osaa treenata

Hänen suorituksensa paranee treenaamalla

Mutta ei

Taiteilija ei saa suorittaa

Hän on näyttämöllä, eikä tiedä seuraavaa askelta

Hän ei tiedä milloin oppii vai oppiiko

Hän ei tiedä mikä on maali

Hänen on vaikea treenata

Hänen suorituksensa ei parane ainoastaan treenaamalla

Ollapa urheilija!

Suosio perustuu lukuihin ja lihaksiin

Ollapa urheilija!

- Emma-Sofia Hautala (2014)

Miten löydän kameleonttina, eli tottuneena muuntautujana ja mukautujana, oman ajatteluni ja ytimeni? *Omalla ajattelulla* tarkoitan tässä yhteydessä sekä taiteellista ajattelua että taiteilijan omaa maailmankatsomusta. Itsenäisen taiteilijan roolissa näyttelijä toimii omaehtoisesti ja itsenäisesti sekä esityksen luojana että esiintyjänä. Tapausesimerkkinäni käytän Annan-Elisa Hannulan kanssa vuosina 2014-2016 toteuttamaani *Who's your honey* (Wyh) -produktiota. Wyh oli kaksiosainen taiteellinen ja tutkiva projekti, josta 2/3-osaa tapahtui internetissä videoblogi-formaatissa (syksy 2015). Lisäksi kokonaisuuteen kuului työpajoja (mm. Tampereen tyttöjen talo) ja live-esitykset keväällä 2016. Teos rakentui naisen kuvat -aiheen ympärille. Hannulan ja minun lisäksi työryhmään kuuluivat kuvajournalisti Usva Torkki ja live-esityksissä ohjaajana kurssikaverimme Antti Tiensuu.

Minulla on lapsesta asti ollut omia projekteja, joihin olen innostanut mukaan myös muita. Ala- ja yläasteella kirjoitin näytelmiä, ja sain mukaan luokan ujoimmat ja hankalimmat. Palo tehdä omannäköisiä esityksiä on aina ollut suuri. Lapsuuden kokemuksia pohtiessani huomaa, että olen silloin uskonut omaan ajatukseeni vahvasti. Koen, että näyttelijäkoulutus on saanut minut ennen kaikkea kyseenalaistamaan omaa ajatteluani. Ensimmäisinä kouluvuosina olin kuin sieni, joka halusi imeä kaiken ympäriltä tulevan ajattelun ja vastaukset itseensä. Maisterivuodet aloittivat teini-ikältä tuntuvan rimpuilun irti koulusta. Itsenäistymisen prosessi on ollut tärkeä, ja osana sitä ovat olleet maisterivuosina tehdyt koulun ulkopuoliset työt. Kokemukseni mukaan olen oppinut itsekkyyttä, oman tilan ottamista ja itse ajattelemista. Uskon kuitenkin, että kyse ei ole itsekkyydestä, vaan terveestä auktoriteeteista ja turvallisesta kouluyhteisöstä irtautumisesta. Totean, että kaipaen tuota lapsuuden ja nuoruuden minua, joka oli ehdoton ja uskoi itseensä ja ajatukseensa.

Näyttelijänä olen oppinut muuntautumisen ja milloin mihinkin työtilanteeseen mukautumisen taidon. *Who's your honey*ssa olin ensimmäistä kertaa itsenäisenä taiteilijana ammattikentällä, ja aivan uudenlaisten roolien ja haasteiden edessä. Annette Arlander luonnehtii teatterin sisällä olevia esiintyjän positioita esiintyjä-tekijä-skaalalla. Tällä jaolla hän tarkoittaa teatterin traditiosta käsin muotoutunutta työryhmän jakoa esiintyjiksi (esim. tanssija, näyttelijä) ja tekijöiksi (esim. ohjaaja, käsikirjoittaja). Tekijöitä kutsutaan myös suunnittelijoiksi. "Teatterissa esiintyjän ja tekijän työnjako on pitkään ollut vahva", hän sanoo. Arlanderin skaalalla puhtaasti esiintyjyyteen keskittyvään ääripäähän ensimmäiseksi sijoittuu *tekijän ohjeita toteuttava esiintyjä* ja seuraavaksi *toisen tekemän teoksen tulkitsija*. (Arlander 2010, 92-97.) Itse näen nämä kaksi perinteisimpinä näyttelijän työnkuvina, ja sijoitan edellisen kappaleen roolityöt skaalalla tuohon päähän. Haluan kuitenkin painottaa, että koen olevani taiteilija myös esiintyjän tehtävässä, kuten roolityöni rakentamisesta

aiemmin kerroin. Kolmantena Arlanderin skaalassa on *tekijälle materiaalia tuottava esiintyjä* ja neljäntenä *tekijäryhmän jäsenenä toimiva esiintyjä-tekijä*. Näissä työtilanteissa näyttelijän työtontti laajentuu myös materiaalin tuottamiseen esitystä varten, ja viimeksi mainitussa hänet myös tunnustetaan yhdeksi tekijäksi. Lähimpänä puhdasta tekijyyttä ovat *esiintyvä taiteilija* ja *tekijä joka käyttää itseään esiintyjänä*. (sama, s. 92-97.)

Wyhiä tehdessä Hannulan ja minun roolit vaihtelivat esiintyjästä tuottajaan ja ohjaajaan. Yleisölle näyttäydyimme kuitenkin kahtena näyttelijänä, jotka tekevät videoblogia omana itsenään ja välillä roolissa. Arlanderin skaalan mukaan olimme tekijöitä, jotka käyttävät itseään esiintyjänä. Halusin nähdä, minkä näköinen esitys tulee näyttelijän taiteen keinoja käyttämällä. Tein kaiken tietoisesti näyttelijän positiosta käsin, enkä siis missään vaiheessa kokenut olevani "täysin" ohjaaja tai dramaturgi, vaikka välillä ohjasin ja kirjoitin. Työskentelyni ja ajatteluni muotoutuivat koko ajan dialogissa jonkun tai jonkin kanssa. Tärkeimmät vuoropuhelut olivat: 1. Dialogi itseni kanssa, 2. Dialogi minun ja maailman välillä ja 3. Dialogi minun ja Hannulan välillä.

3.1 Dialogi itseni kanssa

Dialogi itseni kanssa oli vuoropuhelua tutkija-minän ja kokija-minän välillä. Naisen kuvat -aihe oli minulle henkilökohtainen, ja oma kokemus oli taiteellisen työn pohjana. Tutkiminen oli mielekäs keino aiheelähtöisessä produktiossa. Tutkija-minäni osoittautui objektiivisuuteen pyrkiväksi, uteliaaksi ja kysyväksi puolekseni. Kokija-minä sen sijaan oli omaan tunteeseen ja kokemukseen nojaava subjektiivinen ja asenteellinen ääni. Se paljasti, mitä minä itse milloinkin ajattelin ja tunsin. Tutkijana otin etäisyyttä tuntoihini, jotta pystyin tekemään niistä havaintoja ja näkemään asioita myös isommissa konteksteissa. Kokija ja tutkija siis ruokkivat toisiaan olemalla erilaisia ääniä minussa.

Halusin saada konkreettisen otteen aiheeseen helmikuussa 2015, ja lähdin kävelyllä Tampereen keskustaan kännykkäkameran kanssa. Halusin nähdä, mitä naisen kuvat minussa herättävät. Asetin hypoteesikseni kokemukseni naisen kuvista: Elinympäristöni on vuorattu naisen kuvilla, ja ne vaikuttavat minuun. Pienen tutkimusmatkani jälkeen kirjasin ylös tunnemylläkkää ja havaintoja. Tekstistä pystyy erottamaan kaksi ääntä:

Tutkija: Minulla on ennakkoasenteita.

Kokija: Ärsytti huomata, kuinka paljon mulla on ennakkoasenteita kaikkia nähtäviä kuvia kohtaan.

Tutkija: Ajatukseni menivät jotenkin näin: "Ahaa, Lidlin

sporttijuomamainos, niin no ne taas mainostaa sitä aktiivista ja hyvää elämäntyyliä ja laittaa virtaviivaisen kropan mainokseen. Ahaa, mä niin tiesin tän. Tää on niin tätä.” (itsen havainnoimista)

Tutkija: Mietin lenkillä, että mitä jos kaikki paljaat naisen ruumiit olisi tällä retkellä korvattu miesten ruumiilla.

Kokija: Se tuntui yllättävän vieraalta ajatukselta. Olen tottunut näkemään kauniita naisia alusvaatteissa. Ainakin enemmän kuin miehiä.

Kokija: Haluan alkuun pyrkiä tyhjentämään mieleni näistä ennakkovihoista ja -asetuksista.

Tutkija: Mitä hyödyttää tutkia mitään, jos syöttää jatkuvasti omia ajatuksia puhtaasti havainnoinnin väliin? (Raportti 9.2.2015)

Samalla kun kirjoitin ylös henkilökohtaisia kokemuksiani, pyrin myös asettumaan niiden viereen tutkiakseni niitä. Näin minulle selvisi pikkuhiljaa, mikä on oma asenteeni ja ajatukseni suhteessa naisen kuviin (joka aiheena rajautui myöhemmin pienempiin kokonaisuuksiin). Tutkija-minä helposti vähätteli kokija-minäni ajatuksia. Pohdin vieläkin sitä, mikä on taiteilijan työssä oikea suhde omaa ajattelua ja toisaalta itsestä ulospäin katsomista.

Supernainen. Loin Supernainen-hahmon videoblogiin ajatukseni korostaa omia piirteitäni karikatyyrin omaisesti. Aloitin hahmon luomisen kesäkuussa 2015. Prosessi oli ajattelullisesti kaksisuuntainen: rakensin hahmoa omalta pohjaltani, mutta katselin myös ympärilläni huomioiden minun ikäisteni naisten keskellä vallitsevaa fitness-ilmiötä. Alla on ote silloin kirjoittamastani tekstistä, jonka olen myös erotellut kokija- ja tutkija-minän vuoropuheluksi.

Tutkija: Tämä postaus on lähtöisin omasta kokemuksesta, ja siitä havainnosta, että ympärillä kehittyy muskelikkaita supernaisia koko ajan. Lihaskimppuja niin fyysisesti kuin henkisesti.

Kokija: Sehän on hienoa.

Tutkija: Onko se maskuliinista? Onko lihaksikkuudesta tullut jo unisex-juttu?

Tutkija: Onko paremmuuteen pyrkimisen, elämän täydellistämisen ja ruumiin muokkaamisen kulttuuri mennyt liian pitkälle?

Kokija: Oma näkökulmani aiheeseen on, että ihminen ei ole jumala. Itselleni nämä

korkeat ihanteet ja valtavan korkeat rimat ovat väsyttäviä ja ärsyttäviä. Kaiken vaatimuksen keskellä lamaannun ja muutun veltoksi. (Raportti 22.6.2015)

Tutkijana asetin itselleni kysymyksiä siitä, mitä ajattelen ja mihin haluaisin edetä. Olin ikään kuin mentorin roolissa. Haasteeksi muodostuikin se, uskallanko minä vastata noihin kysymyksiin – ja vielä julkisesti. Uskallanko antaa oman ajatteluni tulla esiin?

Kokijan monologi: Tämä aihe on rankka. -- Supernaisen roolia valmistellessa tajuaa, että se ei valitettavasti edes ole kaukana minusta.

Itse asiassa tämän mun ja Annuskan prokkiksenkin voisi laittaa superiuden piikkiin – kaksi naista tekee kahdestaan melkein kaiken.

Fitness-mallien kuvista ja oman kehon ja hyvinvoinnin palvomisen ajattelusta tulee paha olo.

En voi silti jeesustella tästä asiasta. -- Minäkin haaveilen menestyksestä, teen liikaa töitä ja suoritan lepäämistä.
(Raportti 24.6.2015)

Näyttelijä ei perinteisessä positiossaan pääse luomaan hahmoaan alusta loppuun asti itse, vaan roolit tai vähintäänkin teemat ovat jonkun muun kirjoittamia tai päättämiä. Silloin on mahdollista asettua toisen ajattelun toteuttajaksi ja ”turvaan” hänen ajattelunsa taakse. Väittäminen pelotti minua. Jostain syystä se tuntui minusta syyttämiseltä. Tähän saattaa liittyä oma herkkyyteni ja miellyttämisenhaluni. Mietin nyt, että miksi ylipäätään lähdin ajattelemaan hahmoa sen väitteen kautta? Luultavasti se johtui videoblogimme aihekeskeisyydestä: haukkasin alusta asti isoja teemoja käsiteltäviksi sen sijaan, että olisin tarkastellut lähemmin omaa kokemustani.

Minulle kehittyi sellainen tapa, että aina, kun objektiivinen ja suvaitsevainen tutkija-minäni oli saamassa otteen, palasin omaan kokemukseeni. Pohdin, mistä Supernainen oli saanut alkunsa, ja miksi juuri minä tein sellaista hahmoa. Pikkuhiljaa aloin hyväksyä hahmon provosoivan tyylin, ja sen, että minulla oli itse asiassa halu sohia muurahaispesää ja väittää jotain. Halusin hahmon kautta ravistella itseäni ja muita. Lopulta dialogin osapuoliksi muotoutuivat minä ja Supernainen: mitä minä ajattelen? Mitä ajattelee super-minä eli Supernainen? Lopuksi jaan yhden tekstini dialogiksi kolmelle henkilölle, joista kolmas on taiteilija-minä. Taiteilija oli kokemukseni mukaan prosessissa se rooli, jonka kanssa lopulta edustin omaa ajatteluani.

Taiteilija: Viime viikolla hioin Supernainen-hahmoa, joka on jäävuoren huippu, karikatyöri ja liioiteltu versio yhdenlaisesta nykyajan naisesta ja itsestäni.

Tutkija: Oli mielenkiintoista huomata, miten ajattelu ja sitä mukaan hahmo selkiytyi, kun vain malttoi pysähtyä ajattelemaan.

Kokija: Etsimistä se on.

Taiteilija: Minulla oli selkeän oloinen idea Supernaisesta, joka on ulkonäöltään verrattavissa supersankariin.

Kokija: Pikkuhiljaa hahmon ulkonäköä rakennellessa tajusin, että hän ei voi kuitenkaan näyttää liikaa supersankarilta, koska hän ei ole sitä.

Tutkija: Toisaalta hän ei voi näyttää liian arkiselta, koska hän on karikatyöri.

Taiteilija: Lopullinen versio on oikeastaan näiden kahden välimaasto. Tärkeintä on se, että ulkonäkö viestii Supernaisen elämäntavoista. -- Ulkonäön täytyi ehdottomasti olla liioiteltu, koska kaikki asiat, mitä Supernainen tekee ovat liioiteltuja, ikään kuin yhdenlaisia kiteytymiä nykynaisesta.

Kokija: Ilahduttaa, että malttoi etsiä, löytää ja oivaltaa. Ihana laittaa lähipäivinä vaatteet päälle ja hahmo elämään. (Raportti 31.7.2015)



Kuva 6: *Supernainen*

Jälkeenpäin luin Timo Klemolan ajatuksen ihmisen *elämismaailmasta* ja *kokemushorisonteista*. Elämismaailmalla hän tarkoittaa sitä maailmaa, jonka ihminen kokee ja jonka perusteella hän toimii ja tekee päätöksiä. Hän jakaa elämismaailmaa erilaisiin kokemushorisontteihin, kuten tunne- tai älykokemuksiin. Näitä eri tasoilla tapahtuneita kokemuksia ei hänen mukaansa voi verrata toisiinsa tai selittää toistensa avulla. (Klemola 1998, 42-43.) Kenties oman ajatteluni roolijako pohjautuukin

kahteen erilaiseen kokemukseen. Ehkä dialogisuuteni johtuu muun muassa siitä, että itsenäisen taiteilijan positiossa työskentely aiheutti minussa tutun esiintyjä-kokemuksen lisäksi aivan uudenlaisia kokemuksia, ja niitä oli mielekästä tutkia erillisinä.

Kirjoittaminen ja raportoiminen auttavat konkretisoimaan omaa ajattelua. Usein vielä tunnistamaton ja abstrakti ajatus tuntuu kehossani levottomuutena. Ajatusten laittaminen paperille sen muotoisena kuin ne ovat mielessäni, auttaa hahmottamaan ja konkretisoimaan hahmotonta ajatusta. Ajatteluni on usein runomuotoista, sanojen virtaa, ajatusten virtaa tai dialogia itseni kanssa.

Keholla ajattelu pohjaa käsitykseen siitä, että keholla on muisti, ymmärrystä ja tietoa.

"On yleinen länsimaiseen metafysiikkaan liittyvä harha, että ihmiskeho ei kykene ajattelemaan, muistamaan tai ymmärtämään mitään. Samoin on harha, että tieto on vain mieleen liittyvä asia." - Timo Klemola

Eletty keho (vrt. Max Scheler) kuvaa kehoa sen kaikkine kokemuksineen ja muistoineen. Voimme päästä käsiksi esimerkiksi taitoihimme tai tunnekokemuksiimme toistamalla opittua tai tuttua liikettä, kuten käsien ristiminen tai kitaransoitto. (Klemola 1998, 43, 80-81.) Näyttelijäntyö on mielestäni lähtökohtaisesti kehoallista, ruumiillista. Itse olen oppinut tutkimaan ja tuottamaan asioita, kuten liikettä ja uusia taiteellisia ideoita kehoni kautta ja sen avulla. Oman kehon kuuntelu on tärkeää siinä dialogissa, mikä on käynnissä liikkeen aikana. Myös kehoallisessa ajattelussa on läsnä tutkija- ja kokeija-minä.

Teimme Hannulan kanssa kehoallisia harjoitteita alusta asti. Kontakti-improvisaation kautta etsimme yhteistä liikettä ja yhteistä kehoallista ajattelua. Liikkuessamme stressasimme vähiten, koska aiheen rationaalinen pohtiminen hellitti. Liike toi produktion visuaalispainotteiseen aiheeseen uuden, ruumiillisen tason, mikä tuntui kiinnostavalta ja vapauttavalta. Lisäsimme välillä omaan liikkeeseen esimerkiksi musiikkivideoista poimittuja liikemotiveja, kuten kissamaista selkärankaa eri tehtävänäannoilla: olen kissa, olen kissamainen tai tutkin selkärankaa. Huomasimme, että tutkivassa liikkeessä ei ollut esittävää tasoa, kun taas kissamaisuus ja kissana oleminen aiheuttivat sen, että aloimme tehdä sitä ”yleisölle”.

Itse näen koko projektin lähtökohtana olleen kiinnostuksen tutkia jotain niin pinnalliselta vaikuttavaa aihetta näyttelijän positioista käsin kehoallisesti. Teimme Hannulan kanssa usein kuvista vaikuttumista (vrt. kuvat materiaalina). Otimme naisten lehdistä erilaisia kuvia, joiden vaikutuksesta teimme yhden

liikkeen. Sitten liitimme liikkeet yhtenäiseksi koreografiaksi. Kuvat muuttuivat kokemuksiksi, ja harjoite palautti aiheen meihin itseemme.

Tutkimme myös musiikkivideoiden liikekuvastoa. Halusimme nähdä, mitä tapahtuu, kun naisen ja miehen totuttu musiikkivideo-liikekieli vaihdetaan keskenään. Poimimme silloin pinnalla olleiden rap-, hip hop- ja pop-tähtien musiikkivideoilta *twerking*-tanssityylin, jota tutkimme yhdessä miespuolisten luokkatovereidemme kanssa. Musiikkivideolla twerkkaavat miehet saivat muun muassa yleisön kohahtamaan: ”What the fuck am I watching” ja ”Tästäpä hyvä esimerkki vanhemmille oppilaille äidinkielen tunneille. Miesten ja naisten liikekieli vaihdettu keskenään. Koen jostain syystä myötähäpeää meitä naisia kohtaan...Hauska ja avaava idea”, kommentoivat muutamat videota internetissä. Mielenkiintoista oli myös se, miten musiikkivideolla tanssineet miehet kuvasivat kokemusta itse. Videolla laulanut ja tanssinut Hannes Mikkelsson kommentoi näin:

Hämmennys tulee --- miehen presentaatiolle vieraasta gestiikasta. Voimakkaimmat jutut olivat niillä twerkkaus-tunneilla ja tehdessä sitä liikettä. Se on niin hurja kokemus se liike. Että tuollaista tabua on olemassa omassa ruumiissa noin paljon, se yllätti. Sitä kuitenkin ajattelee näyttelijänä, että voi tehdä mitä vaan. (Linkki 1)

Liikkeen kautta tutkiminen tuntui hyvältä ja näyttelijälle ominaiselta keinolta. Yleensä lattialla löytyi jotain, mitä ei otsarypyssä ajatteleamalla enää löytänyt. Lisäksi liikeharjoitukset ja niiden tuottama liikemateriaali jättivät tilaa myös sellaiselle ajattelulle näkyä meistä, jota ei oltu nuijittu pöydän ääressä tai ”ajateltu puhki”. Tutkija-kokija-dialogi oli käynnissä aina kehollisten harjoitteiden aikana. Se tapahtui yhteisellä reflektiolla liikkeen jälkeen, tai oman mielen dialogina liikkeen aikana.

Tein osana Wyhin live-esityksiä Kaikki isäni naiset -nimisen monologin. Minulla oli kirkas mielikuva monologin asetelmista: keskellä tilaa on pöytä, jonka ympärillä istun minä, isäni ja kaikki isäni naiset. Tässä tapauksessa isä ja naiset olivat erilaisia esineitä, kuten soittorasia, tekorinnat tai vessapaperirulla. Aihe oli minulle henkilökohtainen, mutta olin saanut siihen tarpeeksi etäisyyttä tutkiakseni sitä taiteellisessa valossa. Sen sijaan, että olisin heti rakentanut ja kirjoittanut asetelman ympärille monologin, päätin kokeilla improvisoida sen. Halusin kokeilla, mitä kehoni muistaa tai ajattelee aiheesta. Mitä erityistä voisin näin löytää?

Hannula toimi ohjaajana ja havainnoitsijana kokeiluni ajan. Jännityksestä huolimatta muutama kokeilu tuotti paljon tietoa siitä, millainen suhde minulla on kohtauksen henkilöihin, miten se tulee esiin ja mitä kohtauksessa mahdollisesti voisi tehdä. Se myös paljasti vireen tai tyyliä, jolla

monologin voisi toteuttaa. Seurasin itsessäni nousevia impulsseja erilaisiin toimintoihin, kuten pöydällä kävelemiseen ja liikkeideni tietynlaiseen rytmittämiseen. Improvisaation kautta otin monologia haltuun saman tien näyttämöltä käsin, jolloin tutkija-kokija-dialogin äänet tulivat ja menivät nopeammin ohi.

Jostain syystä liike ja keho ovat minulle niitä elementtejä, joihin nojaten voin olla vapaimmillani. Se saattaa johtua siitä, että niihin minulla ei ole samanlaista opeteltua arvottamista kuin esimerkiksi laulamiseen tai näyttelemiseen. Koen itseni enemmän muusikoksi ja näyttelijäksi, mutta tanssi on aina ollut enemmän yksi osa näyttelijyyttäni. Liike lokahtaa minulla myös johonkin muuhun tietoisuuden tasoon, kuin tekstipohjainen laulu tai näytteleminen. Minun on helpompi unohtaa itseni liikkeessä. Keho on minulle se, mihin palaan jännittäessäni, kun en saa unta tai kun alan suorittaa esiintyessäni. Se on kuin kotipesä.

3.2 Dialogi minun ja maailman välillä

Minä työskentelen laajennetun taidekäsitteksen avulla, jonka mukaan sosiaalinen kuvanveisto on tärkein taidelaji.

– Joseph Beyus

Yhdeksi Who's your honeyn keskeisimmäksi keskustelun- ja olemisen tavaksi kehkeytyi uskaltautuminen ihmisten sekaan hahmolla tai ilman. Muun muassa Supernaiselle oli keskeistä pistäytymiset ihmisten pariin ja ”todellisuuteen”, sillä paljon sarjan kuvamateriaalista kuvattiin julkisissa tiloissa.



Kuva 7: Supernainen salilla. (Linkki 2)

Supernainen juoksi, karjui ja häiriköi muun muassa tamperelaisella salilla treenaavia ihmisiä. Minua jännitti ja hävetti, mutta samalla koin olevani hahmon kanssa siellä, missä pitikin. Olin dialogissa sen

todellisuuden kanssa, jota vasten peilaamalla hahmo oli alun perin syntynyt. Supernaisen kautta halusin herätellä sekä itseäni, että muita itsekeskeisiä ihmisiä. Oli vapauttavaa ja tarkoituksenmukaista laittaa itsensä naurunalaiseksi ja jopa tyhmäksi. Lisäksi teimme ekskursioita ihmisten joukkoon esimerkiksi katugallupein ja työpajoin.

Feministi ja toimittaja Rosa Meriläinen kuvailee Helsingin sanomien blogissa itseään *ammattikehtaajaksi* (Meriläinen 2016). Mielestäni näyttelijän yksi rooli voisi olla ammattikehtaaja suhteessa yhteiskuntaan. Näyttelijä voisi olla se, joka ammattiinsa kuuluvan esiintyjyyden kautta aika ajoin herättelee ihmisiä kehtaamalla älähtää, väittää, herättää hämmennystä ja välillä nolata itsensä. Näyttelijän ammattikehtaajuuteen kuuluisi ennen kaikkea dialogi todellisuuden kanssa niin, että vaikuttaminen olisi molemminpuolista. Koin olevani ammattikehtaaja Supernaisena. Hän sanoi ja teki sen, mitä kukaan muu ei kehdannut.

Supernainen: Mua ahdistaa tän maailman ongelmat. Mitä mä voin niille oikeesti tehdä? Mä vaan päätin sit et, mä alan panostaa itseeni. Se on vähän sama juttu kun lentokoneessa on se, että laita se happinaamari ensiksi itselles ja sitten vasta sille kaverille. Se on vähän sama periaate.

Mä rakensin tän alttarin sen takia, että mä haluan päästä palvomaan tota mun ihannekuva itsestäni.

Kai mä haluan voida hyvin hinnalla millä hyvänsä.

Sehän on hyvä rukoilla sitä itseltään, tietää että se jumala ainaki kuulee. (Linkki 2)

Taiteilija on aina jollain lailla dialogissa maailman kanssa, kun hän tekee taidettaan julkisesti. Ammattikehtaajuuteen sisältyy keinona vastuuta ja ajatus yhteisestä maailmasta. Se tukee omaa taiteen tekemisen etiikkaani, joka pohjaa dialogiin ympäröivän maailman kanssa myös *sisältä käsin*. Samalla kun väitän jotain, haluan laittaa itseni alttiiksi kyseenalaistamiselle ja naurulle. Ammattikehtaaja ei sano asioita korkealta ja kovaa, vaan ihmisten seassa, tasavertaisena.



Kuva 8: Supernainen Tampereen Koskikeskuksessa.

Kuvataiteilija Joseph Beuysin taiteen ja maailman suhde kiehtoo minua. Hän suhtautui maailmaan *kokonaistaideteoksena* ja puhui työstään *sosiaalisena kuvanveistona* (Jaukkuri 2006). Hänen taiteensa lähtökohta oli suhde ihmiseen ja yhteiskuntaan. Hän näki taiteilijan jokaisessa ihmisessä rekkakuskista maanviljelijään, mikä mielestäni vähentää taiteilijan ja katsojan välistä hierarkiaa (Beuys 1984, 110). ”Katsojasta tulee tasavertainen tekijän kanssa”, tulkitsee Hannele Rantala (Rantala 2016). Taiteilijana haluaisin olla tasavertainen kuulijan, katsojan ja kokijan kanssa. Mielestäni tämä on eettisin tapa olla ehdottamassa, naurattamassa tai väittämässä jotain. Ihanteellista olisi osata olla vuorovaikutuksessa niin, että esiintyjänä olen itse myös vastaanottaja ja oppija.

3.3 Dialogi minun ja työparin välillä

*Rauta rautaa hioo, ihminen hioo ihmistä.
- sananlasku*

"Ennen kuin me aloitettiin tän prokkiksen kanssa, mä luulin että me ollaan enemmän samanlaisia!", totesi Annuska Hannula, kun juttelimme helmikuussa 2016 kokemuksistamme liittyen produktioon. Edessä oli siinä vaiheessa vielä muutama työpaja Tampereen Tyttöjen talolla ja live-esityksen kasaaminen, harjoittelemine ja esittäminen. Yhteistyötä videoblogin ja aiheen parissa oli kestänyt kuitenkin jo puolitoista vuotta, ja alun innokas uppoaminen aiheeseen oli kohdannut monta välillä mahdottomaltakin tuntuva haastetta. Allekirjoitan Hannulan kommentin, sillä minäkin luulin, että ajattelumme, osaamisemme ja jopa luonteemme olisivat olleet enemmän samankaltaisia, kuin millaisiksi ne produktion aikana paljastuivat.



Kuva 9: *Minä ja Hannula, ensimmäisiä promokuvia.*

Työskentelymme Hannulan kanssa oli todella intensiivistä kaikista tiiviimpinä jaksoina. Meitä yhdistää se, että olemme molemmat valmiita tekemään paljon töitä visioidemme eteen, ja siksi ajattelemme lähtökohtaisesti, että melkein minkä tahansa idean toteuttaminen on mahdollista. Välillä tämä piirre tuntui olevan myös duomme haaste, sillä olimme hetkittäin jaksamisemme äärirajoilla. Muutaman kerran olimme tilanteessa, jossa toisen usko meinasi loppua, koska tiellä oli niin monta teknistä laitetta ja niiden haltuun ottamista. Raportissani (22.6.2015) kirjoitan:

Koko videoblogin tekeminen kyseenalaistettiin jälleen, ja pohdittiin, että täytyisikö sittenkin siirtyä siihen, mihin meidät on ensisijaisesti koulutettu.

Näissä palavereissa toinen meistä muuttui tiukemmaksi, eikä antanut periksi toisen sen hetkisellemme tunteelle. Myös oma ajattelu kirkastui kriisin hetkellä, kuten kirjoitan (22.6.2015):

Itse en ole edelleenkään valmis luopumaan vlogista. Se on pelinavaus ja teatterilaisten kurkistaminen kauhtuneen, antiikkisen ja viininpunaisen samettiverhon takaa tähän maailmaan.

Vaikka videoblogin tekeminen vaati monta uutta aluevaltausta, kuten videokameran käytön opettelemisen, videon editoinnin opettelemisen ja yhtenä suurena työnä myös musiikkivideon tuottamisen, se saatiin toteutettua. Matkan varrella tärkeää oli, että välillä sai olla epäuskoinen, mutta vielä tärkeämpää oli, että silloin toinen jaksoi uskoa produktioon. Yksin se olisi ollut haastavaa.

Ajattelujemme erot Hannulan kanssa ilmenivät erityisesti videoblogimme sisällöllisissä asioissa. Vaikka työryhmämme oli todella pieni, ideat ja aihepiirit olivat suuria ja aiheuttivat yhtä paljon keskustelua kuin työryhmissä yleensä. Nämä sisältökeskustelut olivat todella kehittäviä, sillä kumpikaan meistä ei päästänyt toista helpolla, jos olimme asiasta eri mieltä. Erään kerran jopa

kuvasimme väittelyämme, joka koski seksiä ja seksuaalisuutta, mutta joka ei lopulta päätynyt julkaistavaksi. Hannula oli työparina minua ja ajatteluani haastava, minkä vuoksi en itsekään sortunut koskaan helpoimpaan vaihtoehtoon tai perustelemattomuuteen. Toisinaan olisin kaivannut työskentelyämme keveyttä, mutta sen saavuttaminen oli kiireessä ja uusien haasteiden keskellä vaikeaa.

Ajattelujemme hioutumisen lisäksi myös työtapamme muotoutuivat meidän näköisiksemme. Ensimmäistä Supernainen-julkaisua kuvattaessa huomasin, että kaipasin ohjaajaa. Ennen kaikkea sen vuoksi, että teoillamme olisi ollut todistaja ja havainnoija. Ehdotin Hannulalle seuraavissa kuvauksissa, että toinen meistä toimisi ohjaajana mikäli mahdollista. Ohjaaja saisi oikeuden sanoa huomioita toisesta ja hänen tekemisestään. Tämä toimi hyvin. Aina kun työroolit olivat selvät ja ”aukipuhutut”, oli helppo tehdä töitä. Yhteisten työtapojen luominen yhdisti meitä tekijä-tiiminä, ja antoi luottamusta yhteiseen tekemiseen.

Olisi voinut olettaa, että näin intensiivinen ja haastava matka olisi hionut meistä ennen kaikkea erottamattoman ja timanttisen yksikön. Sen sijaan huomasimme, että yhteistyön ansioista ja sen ohessa olemme hioutuneet enemmän omaksi itseksemme, ja rohkaistuneet kulkemaan omannäköistä polkua. Sain avata omaa ajatteluani toiselle ihmiselle, jota harvoin uskallan yhtä avoimesti avata kenellekään. Saimme Hannulan kanssa onnistuneesti luotua ajatushautomon, jossa tutkimus, epäonnistuminen ja kokeilu olivat sallittuja ja toivottuja elementtejä.

Lopuksi palaan vielä erääseen tekstiin, jonka kirjoitin Who’s your honey -prosessin aikana 30.7.2015. Kirjoitin sen otsikolla ”Oman ajattelun äärellä”. Olen selvästi saanut kiinni ääneni löytämisen kokemuksesta ja teksti avautuu minulle nyt itsetutkiskeluna.

Oman ajattelun juuret, rikkaruohot, kukat, multa ja kasteluvesi. Itse ajattelemisen, mielipiteidensä metsästäminen ja kaivaminen, niiden kiinni saaminen ja vieläpä niiden julkilausuminen – siinä on monimutkainen prosessi.

Vertaan oman äänen löytämistä juurtumiseen ja kasvuun. Kouluaikana olen ikään kuin antanut itseni joutua tuuliajolle. Olen katsellut ympärilleni, kokeillut ajatella toisin ja kyseenalaistanut hetkittäin kaikki omat uskomukseni.

Pahimpia ovat ne hetket, kun juurentuntu on kadoksissa. -- Olen heittänyt juureni menemään. Unohtanut ne ja katunut niitä.

Välillä myös miellyttäminen on koitunut omaksi tappiokseni. Kirjoitan tekstissä siitä, miten jätän terävimmät mielipiteeni mieluummin sanomatta ollakseni miellyttävämpi ihminen. Nyt huomaan, että se on myös ollut eräänlaista piiloutumista. Huomion alla olen kokenut tulevani liian näkyväksi.

Kutsun tekstissä itseäni "ymmärtäjä-luontoiseksi ihmiseksi". Liitän tämän empatiakykyyn kasvamisen siihen, että olen itse ollut aina yhdessä vähemmistössä. Pienestä pitäen olen ollut luokan "uskovainen". Erilaisuuden kokemus on saanut minut ymmärtämään enemmän muita, mutta ollessaan liiallista venymistä, samalla ajanut minut kauemmas omasta keskilinjastani.

Rikkaruohoja on alkanut kasvaa oman ajatteluni kukkapenkkiin, olen tarkoituksella unohtanut sen. Ne ilmenevät möläytyksinä, katkeruuden häivähdyksinä ja ulkopuolisuudentunteena.

Tekstissä kuitenkin ymmärrän, että oman äänen löytämiseksi minun tulisi tunnustaa itseni sellaisena kuin olen. Sillä, mistä olen kotoisin, millaisen elämän olen tähän mennessä elänyt ja miten siihen suhtaudun, on väliä. Omien juurien tuntu antaa jotain konkreettista, mihin kiinnittyä, mitä mieltä olla ja mitä vasten peilata myös omaa alati muuttuvaa ajattelua. Kuvaan tekstissä itseni tunnistamista tällaiseksi.

Nyt olen niitä taas vähän lähempänä. Haluan katsoa niitä silmästä silmään. On niissä jotain – kun näen ne, arvostan itseäni enemmän ja sitä, missä olen nyt. Saan itseäni kirkkaampia värejä. Juuret täydentävät minua.

Omaan ajatteluun uskaltautuminen on ollut minulle prosessi, joka on välillä hävettänyt ja välillä ollut inspiroivaa. Näyttelijänä ja taiteilijana ajattelen, että tärkeintä on se, että en enää yritä liudentaa itseäni pois tieltä. Haluan olla näkyvä, kuuluva, tuoksuva, maukas ja välillä häikäilemätön. Piilossa olen niin, että tiedostan sen.

4. Katse kohti tulevaa

Kirjoittamisen prosessi on ollut mielenkiintoinen. Teema *muutos* on ollut läsnä koko ajan, koska ajatteluni on muuttunut ja kirkastunut.

Roolitöiden tutkiminen muutoksen näkökulman kautta on paljastanut minusta ja tekniikastani paljon. Kuten aluksi sanoin, kaikenlainen moniäänisyys ja muutoksen tuntu saivat minut kokemaan myös näyttelemiseni hahmottomaksi. Ajattelin, että minulla ei ole minkäänlaista nimettävää tekniikkaa, jonka avulla itse näyttelen. Nyt huomaan, että minulle onkin kehittynyt aivan oma tapa hallita uusiin työtilanteisiin liittyvää muutosta. Olen näyttelijänä käsityöläinen, joka yhdistelee opituista keinoista työtapoja produktiokohtaisesti. Minulle on muodostunut omannäköinen tekniikka, jolla pyrin tunnistamaan muutoksen kohdat ja vastaamaan niihin sopivalla tavalla. Taidan siis todella olla se kameleontti, josta olen puhunut.

Olen matkan varrella tunnistanut omaan ajatteluuni vaikuttaneita ääniä. Yllätyin siitä, miten paljon muun muassa Konstantin Stanislavskin ajatukset ja Hanno Eskolan ja Pauliina Hulkon opetus ovat vaikuttaneet minuun. Olen iloinen, että tunnistin itsestäni erilaisia opittuja ääniä, sillä haluaisin kyetä valitsemaan, miten itse ajattelen. Samalla olen iloinen, että minulla on jo nyt hallussani useita hyvin erilaisia työ- ja ajattelutapoja, joista valita. Haluaisin aika ajoin pystyä kysymään itseltäni: Miksi ajattelen ja toimin niin kuin toimin? Uskon, että se mahdollistaa myös muutoksen, valinnan vapauden ja toisin ajattelemisen.

On huojentavaa huomata, että muuntautuminen ei välttämättä tarkoitaakaan tuuliajtoa ja omaperäisyyden kadottamista. Päinvastoin. David Bowie on sanonut kameleonttiutensa johtuvan siitä, että hänellä on vahva ydin. Bowien monikasvoisuutta ja -osaajuutta ajatellen väitteeseen on helppo uskoa. Itseni tunnustaminen ja tunnistaminen sellaisena kuin olen, on vapauttanut energiaani taas sellaiseen luovaan ajatteluun kuin lapsena. Uskallan ja haluan olla suhteessa minua ympäröivään maailmaan oman taiteeni kautta tai vain olemalla osa sitä, kun olen se, kuka olen.

Haluan uskaltaa yhä rohkeammin dialogiin ohjaajan ja työryhmän kanssa. Ohjaajan vastakaiku ja katse suhteessa omaan roolityöhöni tuntuu tärkeältä. Ohjaaja voi olla minulle myös oma näyttelijäkollega. Haluan kehdata edelleen tehdä virheitä, ja olla muuttuva myös katseiden alla. Tämän ylläpitämiseksi minun täytyy välillä haastaa itseäni tekemään jotain, mitä en ole koskaan ennen tehnyt.

Muutos-alttius on oman tämän hetkisen näyttelijän etiikkani pohja. Muutos on aina muuttumista suhteessa siihen, mitä minä jo olen. Muuntuminen on taipuvuuttani dialogiin. Siellä missä värit saavat uusia sävyjä, siellä missä tapahtuu muutosta, kun ollaan tutun ja vieraan rajamailla, siellä tapahtuu jonkinlaista dialogia. Siltikään, dialogissa ei tarvitse aina itse muuttua. Joskus riittää täydellisesti se, mitä jo on.

"Voinhan tunnistaa kieroja kohtia, kuten tänäänkin, ja olla onnellinen siitä, että voin edelleen päättää tehdä muutoksia. Tehdä toisin. Uskaltaa olla muutakin kuin uhkarohkea. Uskaltaa olla pehmeä."

- Emma



LÄHTEET

Painetut lähteet

Arlander, Annette (2011) Tekijä esiintyjänä – esiintyjä tekijänä. Teoksessa Annukka Ruuskanen 1(toim.) Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Like Kustannus Oy, 86-100.

Beuys, Joseph (1988) Toinen tapaaminen. Suomentanut Päivi Skyttä. Teoksessa Jaakko Lintinen (toim.) Keskustelu. Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide. Saksankielinen alkuteos 1986.

Dewey, John (1980) Art as Experience. New york: Perigee books.

Goleman, Daniel (1997) Tunneäly – lahjakkuuden koko kuva. Suomentanut Jaakko Kankaanpää. Helsinki: Otava. Englanninkielinen alkuteos Emotional intelligence 1995.

Guskin, Harold (2003) How to Stop Acting. USA: Methuen Drama.

Helavuori, Hanna (2011) Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa? Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.) Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Like Kustannus Oy, 101-116.

Hulkko, Pauliina (2013) Amoralista Riitaan. Ehdotuksia näyttämön materiaalisesti etiikaksi. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus.

Klemola, Timo (1998) Ruumis liikkuu – liikkuuko henki? Fenomenologinen tutkimus liikunnan projekteista. Tampere: Tampereen yliopisto.

Lahdenperä, Soile (2013) Muutoksen tilassa. Alexander-tekniikka koreografisen prosessin osana. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Lampela, Pasi (2010) Päätepysäkki. Helsinki: Näytelmäkulma.

Lehtonen, Jussi (2015) Huippukokemuksia. Teatteri&tanssi+sirkus. 4:6, 32.

Maukola, Riina (2016) Vapaa vai vallan alla? Teatteri&tanssi+sirkus. 5:2, 4.

Peréz-Reverte, Arturo (2014) Kohtalon tango. Suomentanut Sari Selander. Helsinki: Like Kustannus Oy. Espanjankielinen alkuteos El tango de la guardia vieja 2012.

Rämä, Vihtori (2011) Yhteisellä näyttämöllä. Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.) Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Like Kustannus Oy, 136-147.

Turtia, Kaarina (2005) Otavan uusi sivistyssanakirja. Helsinki: Otava.

Painamattomat lähteet

Hautala, Emma-Sofia (2014) Näytteleminen volyymit – lavaeläin lähikuvassa. Teatteritaiteen kandidaatin opinnäytteen kirjallinen osa. Tampere: Tampereen yliopisto.

Huttunen, Maiju-Riina (2014) Ääriviivoja. Teatteritaiteen maisterin opinnäytteen kirjallinen osa. Tampere: Tampereen yliopisto.

Kokko, Emilia (2011) Näyttämökuvanveisto. Teatteritaiteen maisterin opinnäytteen kirjallinen osa. Tampere: Tampereen yliopisto.

Piippo, Aksu (2014) Eskolan estetiikka. Hanno Eskolan opetus ja taide teatterityön tutkinto - ohjelman teatteriesityksessä ”zeitKleist”. Pro gradu -tutkielma. Teatterin ja draaman tutkimus. Tampere: Tampereen yliopisto.

Repo, Kristiina (2008) Stanislavskin järjestelmä – tapa ajatella. Väärinkäsitysten kautta eläväksi metodiksi. Teatteritaiteen maisterin tutkinto. Opinnäyte. Ohjauksen koulutusohjelma. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Verkkojulkaisut

Bell, Susan (2016) The life and death of David Bowie, rocks crafty chameleon.
<https://news.usc.edu/90856/the-life-and-death-of-david-bowie-rocks-greatest-chameleon/> Haettu: 15.3.2016

Jaukkuri, Maaretta (2006) Tehdä, tutkia ja järjestää. Taide 4:06.
http://www.taidelehti.fi/arkisto/taide_4-06/artikkelit_4-06/tehdä_tutkia_ja_jarjestaa_-_taiteilijuus_liikkeessa Haettu 17.3.2016

Meriläinen, Rosa (2016) Rosa Meriläisen kolumnit.
<http://www.hs.fi/elama/aihe/rosamerilaisenkolumnit/> Haettu: 17.3.2016

Mortensen, Chris (2015) Change and Inconsistency. Stanford Encyclopedia of Philosophy.
<http://plato.stanford.edu/entries/change/#Con> Haettu: 12.3.2016

Rantala, Hannele (2016) Hannele Rantala.
http://hannelerantala.fi/www/?page_id=261 Haettu 17.3.2016

Teatteritilastot 2014 (2015) Helsinki: Tinfo - Teatterin tiedotuskeskus.
http://www.tinfo.fi/documents/teatteritilastot2014_verkko.pdf Viitattu: 22.2.2016

Tieteen kuvalehti (verkkopainos) (2012) Miksi kameleontti vaihtaa väriä?
<http://tieku.fi/elaimet/kameleontti-minka-vuoksi-kameleontti-vaihtaa-varia> Haettu: 22.2.2016

Who's your honey -linkit

Linkki 1: Cyaniden kulisseista. Hannes: 1:19-1:30 ja 1:45-2:03

<https://www.youtube.com/watch?v=2yaO6EVRfTo> Haettu 17.3.2016

Linkki 2: Supernainen: OSA 2.

<https://www.youtube.com/watch?v=kv14-Bs3-aw> Haettu 17.3.2016

Linkki 3: Supernainen: OSA 1.

<https://www.youtube.com/watch?v=UaDjplQbMWk> Haettu 17.3.2016

Kuvat

Kuva 1: Teppo Järvinen

Kuva 2: Google kuvahaku

<http://the-toast.net/2014/10/29/barbara-stanwycks-wig-double-indemnity-throughout-ages/> Haettu: 17.3.2016

Kuva 3: E. J. Bellocq

Kuva 4: Teppo Järvinen

Kuva 5: Tampereen työväen teatteri

Kuva 6: Anna-Elisa Hannula, edit. Usva Torkki

Kuva 7: Anna-Elisa Hannula

Kuva 8: Jonne Renvall

Kuva 9: Usva Torkki

Kuva 10: Google kuvahaku/kameleontti